

UN ROMAN-FENOMEN, O CĂLĂTORIE CĂTRE FRUMOS ȘI VIAȚĂ PRIN 52 DE CAPODOPERE

THOMAS SCHLESSER

OCHII MONEI

TRADUCERE DE
DANIEL NICOLESCU



THOMAS SCHLESSER

OCHII MONEI

Traducere din limba franceză și note de
DANIEL NICOLESCU

Pentru toți bunicii din lume

Prolog
Să nu mai vezi nimic

Totul s-a întunecat. A fost ca o haină cernită. Și-apoi, ici-colo, niște scânteieri, ca petele lăsate de soare când ochii se uită fix la el, zadarnic, dindărătul pleoapelor strânse, sau ca atunci când strângi pumnii ca să rabzi durerea sau emoția.

Desigur, ea n-a descris deloc așa întâmplarea. În gura unei copile de zece ani, proaspătă și neliniștită, descumpănirea se formulează sec, fără înflorituri ori lirism.

— Mamă, e complet întuneric!

Mona a rostit aceste cuvinte cu o voce gâtuită. Văicăreală? Da, dar nu numai. Fără să vrea, strecurase o undă de rușine pe care mama ei, de fiecare dată când o deslușea, o trata cu seriozitate. Fiindcă, dacă exista cu adevărat un lucru pe care Mona nu-l simula niciodată, acesta era rușinea. De cum se pripășea într-un cuvânt, într-o atitudine, în intonație, nu mai era nimic de făcut: apăruse un adevăr neplăcut.

— Mamă, e complet întuneric!

Mona era oarbă.

Efectul era lipsit de cauză. Nu se petrecuse nimic deosebit; își făcea conștiincioasă temele la matematică, cu un stilou în mâna dreaptă și un caiet prins sub palma stângă, într-un colț al mesei pe care mama ei împăna cu usturoi o bucată de carne pentru friptură. Mona tocmai își scotea de la gât un pandantiv care o stânjenea, pentru că se legăna deasupra paginii cu exerciții și pentru că dobândise prostul obicei să se aplece când scria. A simțit cum o umbră deasă i se năpustește peste amândoi ochii, de parcă ar fi fost pedepsiți că sunt atât de albaștri, de mari și de neprihăniți. Umbra

nu a venit din afară, așa cum vine de obicei, când se lasă noaptea sau când luminile unui teatru slăbesc în intensitate, umbra i-a răpit vederea pornind din propriul ei trup, dinlăuntru. În ea se infiltrase o pânză sumbră care a despărțit-o de poligoanele desenate pe caietul de școlăriță, de masa din lemn cafeniu, de friptura aflată la ceva distanță, de mama ei încinsă cu un șorț alb, de bucătăria cu dale, de tatăl ei șezând în încăperea de-alături, de apartamentul din Montreuil, de cerul cenușiu de toamnă plutind peste străzi, de lumea întreagă. Printr-o vrajă, copila se scufunda în tenebre. Înfrigurată, mama Monei i-a telefonat medicului de familie. A descris încâlcit pupilele încețoșate ale fiicei sale și a precizat, descusută fiind de doctor, că nu părea să fi fost atinsă de vreo tulburare de vorbire ori de paralizie.

— Seamănă cu un AIT, a zis el, fără să vrea să se aventureze în lămuriri suplimentare.

A cerut să i se dea de îndată niște doze puternice de aspirină și, neapărat, să fie dusă de urgență la spitalul Hôtel-Dieu, unde o să cheme un confrate care s-o consulte imediat. Nu se gândise la acesta din întâmplare: era un pediatru formidabil, având, în plus, o reputație de foarte bun oftalmolog și, în plus, de hipnoterapeut talentat. În mod normal, cecitatea n-ar trebui să dureze mai mult de zece minute, a conchis el, după care a închis telefonul. Se scursese deja un sfert de ceas de la primul semnal de alarmă.

În mașină, fetița plângea, se izbea în tâmple. Mama ei o ținea de coate, dar, în străfundul ei, ar fi vrut și ea să dea niște scatoalce în căpșorul acela rotund și firav, așa cum lovești într-o mașină stricată, sperând prostește că o vei face să pornească din nou. Tatăl, la volanul bătrânului său Volkswagen hodorogit, voia să dea de urma răului căruia micuța lui îi căzuse victimă. Era supărat, convins că se petrecuse ceva în bucătărie și că îi ascundeau acest lucru. Lua la puricat lista tuturor cauzelor posibile, de la o răbufnire de aburi la o căzătură urâtă. Dar nu, Mona a spus-o răspicat de o sută de ori:

— A venit din senin!

Dar tatăl ei nici vorbă s-o creadă:

— Nu orbești așa cu una, cu două!

Și totuși, da: cineva poate orbi și „cu una, cu două", iată dovada.

Iar acest *cineva* era acum Mona, cei zece ani ai ei și lacrimile sale de spaimă curgându-i șiroi – acele lacrimi de la care așteaptă, poate, să-i spele funinginea care i se lipise de pupile, în această duminică de octombrie, pe înserat.

Nici n-a ajuns bine la intrarea în spitalul de lângă Notre Dame, pe Île de la Cité, că s-a și oprit din plâns și a încremenit:

— Mamă, tată, a revenit!

Stând nemișcată în stradă, unde sufla un vânt rece, își legăna capul din față în spate, ca să înlesnească întoarcerea văzului. Ca un stor tras în sus, vălul care-i umbrea ochii se ridica. I s-au arătat din nou liniile, apoi proeminențele fețelor, relieful obiectelor apropiate, textura zidurilor și toate nuanțele culorilor, de la cele mai vii la cele întunecate. Copila a regăsit silueta măruntă a mamei sale, gâtul ei lung de lebădă și brațele firave, și pe cea, mai masivă, a tatălui ei. În cele din urmă a văzut în zare cum își ia zborul un porumbel cenușiu, ceea ce a umplut-o de fericire. Orbirea pusese stăpânire pe Mona, apoi o lăsase în pace. Trecuse prin ea ca un glonț care găurește pielea și iese pe partea cealaltă a trupului, provocând durere, desigur, dar lăsându-i în același timp organismului posibilitatea să cicatrizeze rana. „Un miracol", și-a zis tatăl ei, care a măsurat meticulos cât durase criza: șaizeci și trei de minute.

La secția de oftalmologie de la Hôtel-Dieu, nici nu s-a pus problema ca fetița să fie lăsată să plece înainte să facă o serie întreagă de analize, să i se pună un diagnostic și să i se ofere niște recomandări. Spaima fusese păsuită, fără să fie pe de-a-ntregul alungată. Un infirmier i-a îndrumat spre un salon de la primul etaj al clădirii. Era cabinetul pediatrului cu care vorbise doctorul de familie. Doctorul Van Orst era metis și atins de o calviție precoce. Halatul lui mare, alb, strălucitor contrasta cu verdele bolnăvicios al pereților. Zâmbetul lui larg, care îi săpa pe chip mici riduri joviale, îl făcea simpatic; cu toate astea, era depozitarul multor drame. S-a apropiat:

— Câți ani ai? a întrebat el cu glasul dogit de tutun.

*

Mona avea zece ani. Era fiica unică a unor părinți care se iubeau. Camille, mama, se apropia de patruzeci. Era scundă, purta părul scurt și zbârlit, păstra în glas un ecou îndepărtat al bășcăliei de mahala. Farmecul îi venea din latura ei „ușor zănatică‟, cum zicea bărbatu-său, însă era dublat de o strașnică dârzenie: la ea, anarhia se împletea constant cu autoritatea. Lucra într-o agenție de recrutare, era o angajată vrednică, implicată, sârguincioasă. Dimineața, cel puțin. După-amiaza era altceva. Muncea pe brânci făcând voluntariat. Toate cauzele erau bune, de la bătrâni abandonați la animale maltratate. Cât îl privește pe Paul, el era trecut de cincizeci și șapte de ani. Camille era cea de-a doua lui soție. Prima plecase cu prietenul său cel mai bun. Purta cravată, ca să nu se vadă că avea cămăși cu gulerele ponosite și își făcea de lucru ca mărunt negustor de vechituri, pasionat mai ales de cultura americană a anilor ’50: juke-boxes, flippers, afișe… Și, cum totul începuse în adolescență cu o colecție de portchei în formă de inimă, acum avea o panoplie impresionantă, pe care nu dorea s-o vândă și care oricum n-ar fi interesat pe nimeni. După ce internetul a luat avânt, prăvălia lui, pierdută prin Montreuil, a fost la un pas să-și închidă ușile. Așa că s-a pus pe treabă, și-a valorificat experiența, deschizând un website pe care îl actualiza neîncetat și-l traducea în engleză. În ciuda unui simț al afacerilor aproape egal cu zero, se putea bizui pe o clientelă de colecționari fideli, care-l salva periodic de la faliment. În vara trecută, reparase o versiune din 1955 a flipperului Gottlieb „Wishing Well‟, și obținuse frumoasa sumă de zece mii de euro. O tranzacție salvatoare, după luni întregi de lipsuri… Și apoi din nou neantul. Criza, îi spuneau. Paul golea zilnic la prăvălie o sticlă de vin roșu, apoi o proțăpea, ca pe un trofeu, pe unul din acele scurgătoare care îl făcuseră celebru pe Marcel Duchamp. Ridica paharul singur, fără să poată purta pricină cuiva pentru asta. În mintea lui, închina în sănătatea Monei.

*

În timp ce infirmierul conducea copila prin labirintul spitalului ca să-i facă diferite analize, doctorul Van Orst, afundat într-un fotoliu enorm, le-a oferit lui Paul și lui Camille primul diagnostic:

— AIT, sau accident ischemic tranzitoriu.

Asta însemna că sângele încetase temporar să irige organele, iar acum trebuia găsit motivul acestei disfuncții. Însă cazul Monei, a continuat el, îl deruta: pe de-o parte, criza, foarte rară la o fetiță de vârsta ei, i se părea violentă, câtă vreme atinsese ambii ochi și durase mai bine de o oră; pe de alta, îi cruțase complet facultatea de a se mișca și de a vorbi. RMN-ul avea să îi lămurească mai bine. Se cuvenea, a adăugat el cu un aer stânjenit, să se aștepte la ce-i mai rău.

Mona a trebuit să se întindă pe o platformă, într-o mașinărie îngrozitoare, și să se lase, ascultătoare, în voia acesteia, fără să se clintească. I s-a cerut să-și scoată pandantivul. A refuzat. Podoaba era făcută dintr-un fir subțire de nailon, de care atârna o scoică micuță. Aparținuse bunicii și îi purta noroc. Fusese a ei dintotdeauna, iar „Dadé", pe care îl adora, avea și el una. Cele două talismane îi legau unul de altul, și-a zis ea, și nu voia să se simtă smulsă de lângă bunicul. Fiindcă pandantivul nu conținea metal, i l-au lăsat. Atunci, căpșorul ei, frumosul ei căpșor aureolat de un păr castaniu, nu prea lung, cu străluciri blonde și înzestrat cu o adorabilă gură rotundă, a fost împresurat de cercurile unei lăzi monstruoase, în care se auzea huruitul unei uzine. Preț de cincisprezece minute cât a durat tortura, Mona și-a îngânat neîntrerupt cântece ca să reziste, ca să injecteze un strop de bună dispoziție și de viață în acel coșciug. Și-a îngânat un cântec de leagăn cam dulceag, pe care i-l fredona pe vremuri mama când o învelea la culcare; și-a fredonat un cântec pop, o melodie care era pusă în buclă în supermarketuri și al cărei clip plin de băieți cu părul dat cu gel îi plăcea; și-a cântat obsedante jingle-uri publicitare; ba chiar și *Une souris verte*[1], în amintirea zilei când îi zbiera cuvintele ca să-l scoată din sărite pe tatăl ei, dar fără succes.

Au venit rezultatele RMN-ului. Doctorul Van Orst i-a convocat pe

Paul și pe Camille, pe care s-a grăbit să-i liniștească. Nu găsiseră nimic. Absolut nimic. Pe imaginile în secțiune, anatomia creierului lăsa să se vadă doar zone omogene. Nici o tumoare. Au fost întreprinse alte și alte examinări. Toată noaptea: din adâncul pupilelor până la urechea internă, trecând prin sânge, oase, mușchi, artere. Liniștea de după furtună. Oare aceasta din urmă chiar lovise?

Cadranul unui ceas rătăcit pe un culoar de la Hôtel-Dieu arăta ora cinci dimineața. Lui Camille i-a venit în minte o imagine dintr-o numărătoare de copii, un fel de „cioc-boc treci la loc": ai fi zis, i-a mărturisit ea soțului, că o făptură malefică i-ar fi răpit Monei amândoi ochii, după care i-a dat înapoi. De parcă ar fi greșit victima. Sau de parcă ar fi trimis un semn, un avertisment, și se pregătea să repete ticăloșia, și-au spus și unul, și celălalt în sinea lor.

*

În curte s-a auzit soneria. Puhoiul de copii, strunit de doamna Hadji, a ajuns la etajul al doilea. Învățătoarea și-a înștiințat elevii de CM2[2] că nu o vor mai vedea pe colega lor Mona până la întoarcerea din vacanța prilejuită de Sărbătoarea Tuturor Sfinților[3]. Ea fusese prevenită telefonic de Camille, care îi explicase tot sau aproape tot în legătură cu noaptea infernală, fără să-i ascundă gravitatea evenimentelor. Desigur, copiii au luat-o la întrebări. Primise oare Mona dreptul să plece în vacanță cu o săptămână înaintea celorlalți?

— E ușor bolnavă, s-a mărginit să le spună învățătoarea, fără să fie prea mulțumită de formularea pe care o folosise.

— Ușor bolnavă: ce baftă! a exclamat Diego, din rândul trei, iar vorbele lui pițigăiate au primit aprobarea întregii clase, fiindcă majoritatea copiilor își imaginează boala ca pe un pașaport spre libertate…

În fundul sălii, chiar lângă perdelele îmbibate cu praf de cretă, Lili și Jade, cele mai bune prietene ale Monei, care-i cunoșteau fiecare ungher al camerei de-acasă, erau și mai invidioase. Ah, ce le-ar fi plăcut să fie cu ea! „Ușor bolnavă"? Da, bine, își zicea Lili, dar, cu siguranță, avea să stea toată ziua în prăvălia tatălui ei. Iar Jade, cu

privirile întoarse spre locul lăsat gol de Mona, se vedea stând cu delicii alături de ea, născocind tot soiul de jocuri și de povești, în dugheana plină de obiecte vechi cu iz american – un întreg talmeș-balmeș de lucrușoare cu glanț, haioase și misterioase, care-i făceau pe copii să viseze. Dar Lili a protestat:

— Nu, nu, când e bolnavă, vine s-o îngrijească tataie al ei, Dadé, iar pe mine mă sperie.

Jade s-a sforțat să râdă disprețuitor, vrând să arate că pe ea n-o speria nimic și mai cu seamă nu bunicul Monei. Totuși, în adâncul sufletului, fetița era de acord: da, în fața acelui bătrân deșirat, uscățiv și plin de cicatrici, vorbind cu glas grav și neprietenos, nici ea nu se simțea în largul ei…

*

— Alo, tată, eu sunt.

Era ora prânzului când Camille, cu membrele amorțite, s-a hotărât să-și sune tatăl. Henry Vuillemin refuza să folosească telefonul mobil și răspundea invariabil apelurilor de pe telefonul fix cu un „da" sec și șfichiuitor, care nu putea prilejui entuziasm. Fiica lui ura acest ritual și regreta de fiecare dată vremurile când răspundea mama ei, încă în viață. A vorbit răspicat, tărăgănând cuvintele:

— Tată, am ceva să-ți spun. Ieri s-a întâmplat un lucru cumplit.

A povestit tot, în ordine, încercând să-și stăpânească emoția.

— Așa, și? a întrebat Henry ușor iritat.

Dar Camille își stăvilise atât de puternic lacrimile în timpul poveștii, încât a fost zgâlțâită de un hohot uriaș de plâns, sufocant: n-a fost în stare să răspundă.

— Draga mea, deci? a îmboldit-o tatăl ei.

Acest „draga mea" neașteptat i-a dat o gură de oxigen; și-a recăpătat suflul și a spus:

— Nimic! Deocamdată, nimic. Cred că e bine.

Atunci Henry a scos un oftat lung de ușurare, apoi și-a dat capul pe spate și a văzut în ornamentele de pe tavan desenul sprințar al unor fructe pântecoase, al unor încolăciri de frunze și de flori

primăvăratice.

— Lasă-mă să-i spun o vorbă.

Însă Mona, ghemuită într-un fotoliu din sufragerie, sub o pătură roșcată, ațipise.

Poetul Ovidiu descria momentul în care conștiința adoarme ca pe o intrare într-o grotă imensă care îl adăpostește pe zeul Somnului, moleșit și nepăsător. Închipuia o peșteră inaccesibilă lui Phoebus, stăpânul Soarelui. Mona aflase de la bunicul ei că nu exista, la scară umană, o călătorie mai constantă decât drumul spre acele tărâmuri tainice și schimbătoare… Se cădea, așadar, să nu nesocotim ținuturile spre care călătorim neîncetat de-a lungul întregii vieți.

*

În zilele următoare, doctorul Van Orst a făcut investigații suplimentare. Nici acestea nu au dezvăluit vreo anomalie deosebită. Explicația celor șaizeci și trei de minute de cecitate se încăpățâna să nu iasă la iveală, așa că medicul nu mai avea chef să folosească formula „accident ischemic tranzitoriu", care presupunea o deficiență vasculară, de care nu mai era foarte sigur. În absența unui diagnostic clar, i-a propus Monei – și părinților ei – să recurgă la hipnoză. Această idee a trezit în Paul o stupoare tăcută. Cât o privește pe Mona, ea nu era sigură că știe despre ce e vorba. Asimila acest termen „jocului cu eșarfa"[4] de care auzise vag vorbindu-se la școală și de care îi era groaznic de frică. Ca să corecteze această falsă percepție, Van Orst a explicat că, adâncind-o pe Mona în stare de hipnoză, ar putea s-o plaseze temporar sub controlul lui. O astfel de experiență i-ar îngădui să meargă înapoi în timp și s-o aducă spre momentul prim când își pierduse vederea, s-o facă să-l retrăiască și, teoretic, să-i identifice cauza. Paul s-a opus. Nici nu se punea problema, era prea periculos. Van Orst n-a insistat; pentru ca un copil să fie hipnotizat eficient, el trebuie să se abandoneze cu o încredere absolută. Or, între prejudecata Monei și reacția de supărare exagerată a tatălui, terenul era de-acum minat. Camille nu spusese nimic.

Așadar, Van Orst i-a prescris tinerei paciente un regim medical clasic: controale sanguine și arteriale săptămânale, vizite la oftalmolog, convalescență timp de zece zile. I-a somat pe Paul și pe Camille să supravegheze „apariția oricăror semne subiective cu caracter simptomatic‟, ceea ce însemna că trebuiau să fie deosebit de atenți la felul cum fiica lor resimțea lucrurile. Pentru asta, le-a sugerat consultarea unui psihiatru:

— E mai degrabă profilaxie a traiului cotidian decât terapie propriu-zisă, i-a liniștit el.

Paul și Camille îi înregistrau vag recomandările, pentru că, de fapt, erau măcinați de o singură întrebare: oare Mona risca să-și piardă, până la urmă, vederea? În mod curios, doctorul Van Orst nu a pomenit nici o clipă de amenințarea unei recidive definitive și, în ciuda spaimei pe care o nutreau, părinții au preferat să evite subiectul. Își ziceau că, la urma urmei, dacă era evitat de medic, însemna că n-avea rost să fie abordat.

În schimb, Henry Vuillemin l-a abordat frontal cu fiica sa. Nu era genul de om care să ocolească întrebările, oricât de apăsătoare ar fi fost. Îndeobște zgârcit cu conversațiile telefonice, cu excepția celor în care voia s-o audă pe Mona, în săptămâna aceea a sunat de mai multe de ori. Cu o voce caldă și pătimașă, o pisa pe Camille: da, sau ba? Draga lui nepoată, comoara vieții lui, avea să orbească? Henry cerea insistent s-o vadă pe Mona, iar Camille nu avea cum să-l refuze. I-a sugerat să treacă în duminica Zilei Tuturor Sfinților, la exact o săptămână după criza de orbire. Paul, care ghicea despre ce vorbeau, s-a resemnat în tăcere și a dat pe gât un întreg pahar de vin aspru de Burgundia. În fața socrului său, se simțea un nătărău fără margini. Mona, în schimb, când a aflat vestea, a început să tremure de nerăbdare.

Pe bunicul ăsta, cu ani mulți în cârcă și tare de vână, îl iubea. Tot așa, îi plăcea la nebunie să vadă cât de fermecați erau toți cei care-l întâlneau de silueta lui nesfârșită și de ochelarii lui grei, cu ramă masivă, aproape pătrată. Când era cu el, se simțea ocrotită. Și plină de elan. Lui Henry îi plăcuse întotdeauna să i se adreseze ca unui

adult. Ea era cea care solicita această asimetrie; o desfăta și o făcea să se amuze. Nu-i era niciodată teamă că nu o să înțeleagă ceva și râdea de greșeli și de încurcături. Fiindcă, în replică, își controla propriul limbaj, dar totul era desigur mai mult o joacă decât o provocare.

Henry nu dorea să facă din ea o maimuțică savantă. Iar el nu voia să fie unul dintre acei bunici caraghioși care pândesc greșelile tineretului ca să le corecteze cu voce doctă. Nu-i stătea în fire. N-o pusese niciodată să-și facă temele, nu-l interesa carnetul ei de note. În plus, adora felul în care se exprima Mona. Mai mult, era fascinat de felul cum ticluia frazele. De ce? Nu știa. Nu izbutea să priceapă. Dintotdeauna era obsedat, bântuit de ceva din limbajul ei de copil. Să fie oare un element în plus, sau un nu-știu-ce în minus? O calitate, sau un defect? Senzația era cu atât mai tulburătoare cu cât nu era recentă: „muzica delicată" a Monei răspândise mereu un mister pe care Henry, tot ascultând, era hotărât să-l deslușească într-o bună zi.

Camille își recunoștea uneori uimirea în fața unei relații pe care o socotea „prea frumoasă ca să fie adevărată", dar admitea că funcționa minunat și că fiica ei era fericită. Și-apoi Henry, care cita bucuros din *Arta de a fi bunic* a lui Victor Hugo, amintea cui voia să-l asculte unul dintre principiile cardinale ale comunicării: nu e important să înțelegi îndată tot ce-a spus cineva, ca și cum fiecare cuvânt nou ar trebui să fie deja un arbore bogat în uriașa grădină a creierului. Încolțirea va avea loc la timpul cuvenit, cu condiția să fi tras brazdă și să fi însămânțat. Brazdele și semințele însemnau pentru Henry Vuillemin o rostogolire de cuvinte mustoase și precise, care te cucereau de la primul sunet și nu-ți mai dădeau drumul; era o vorbire foarte simplă, dar de o asemenea anvergură, încât te cufunda în beatitudine; era precum scandarea unui povestitor, care adesea devenea accelerată, după care se domolea, colorându-se apoi cu o blândă emoție. Era un tăvălug de cunoaștere a lumii și de erudiție calmă.

Așadar, relația cu „Dadé" avea o natură specială. Între bunici și

nepoți se creează uneori o legătură miraculoasă, născută din faptul că, printr-un soi de curbă existențială, bătrânii se întorc, de la altitudinea vârstei lor înaintate, la sentimentele fragedei lor copilării și înțeleg, mai bine decât oricine, primăvara vieții.

Henry Vuillemin locuia într-un apartament frumos de pe bulevardul Ledru-Rollin, chiar deasupra Bistrot du Peintre[5], un local micuț, cu lambriuri de lemn care imitau stilul Art Nouveau. Cobora acolo în fiecare dimineață și își făcuse niște obiceiuri: o cafea și un croasant, citirea ziarelor, o tacla cu cine se nimerea dintre mușterii, ori cu chelnerii aflați în pauză. Se simțea dintr-o lume de altădată și mergea, ca într-un ritual, cu pas leneș, până în Place de la Bastille, îi plăcea să cerceteze mobilele din vitrinele de pe Rue du Faubourg-Saint-Antoine, o lua apoi spre Place de la République prin platforma supraînălțată de pe bulevardul Richard-Lenoir și continua pe bulevardul Voltaire. La sfârșitul după-amiezii, acasă, răsfoia cărțile de artă care se stivuiau până în tavan. Henry, care era cu un centimetru mai înalt decât generalul de Gaulle, le înșfăca fără scăriță sau taburet pe cele mai inaccesibile. Printr-o ciudată întâmplare, acestea erau cele care, de obicei, îl atrăgeau cel mai mult. Avea o memorie remarcabilă, însă trebuia să faci diferența între ceea ce știa și amintirile lui personale, pe care le ocrotea sub pojghițe întregi de sfială. Mona știa cum merg lucrurile. Singura interdicție, când venea vorba de bunicul, era s-o pomenească pe Colette Vuillemin, după care rămăsese văduv cu șapte ani în urmă. La fel ca tatăl ei, Camille nu sufla o vorbă pe această temă. Degeaba se străduia, din când în când, copila să deschidă o portiță. Se izbea de o tăcere mormântală. Despre Colette nu se vorbea. Niciodată. Singura excepție de la această interdicție: Henry purta la gât un talisman, în chip de omagiu pentru soția lui dispărută. Era o cochilie micuță de *cerithium vulgatum*, prinsă pe un fir de gută, pe care o găsise împreună cu ea pe Coasta de Azur în vara anului 1963 – nu mai știa exact în ce zi, dar își amintea vipia și faptul că îi promisese tot soiul de lucruri lui Colette. Mona, cum am spus, purta același pandantiv, moștenit de la bunica ei.

Fiecare din noi se jură în felul său. Henry Vuillemin se jura pe „ce-i mai frumos pe lume". Expresia o uimea pe Mona și, când o auzea, ridica sistematic din umeri, cu un râs ușor încurcat: ce-i frumos pe lume însemna cam tot și cam nimic. Și-apoi se întreba dacă el, bunicul ei adorat, făcea parte din acest frumos. După toate aparențele, Henry fusese un tânăr chipeș și rămăsese impunător, fermecător, spectaculos. Fața lui de octogenar, uscățivă și colțuroasă, răspândea o vigoare și o inteligență nespus de atrăgătoare. Era însă plin de răni. Jumătatea dreaptă a feței îi era despicată de o cicatrice, care începea de sub obraz și se ducea până la sprânceană. Probabil că rana fusese cumplit de dureroasă. Nu-i smulsese doar o fâșie de piele, ci și o așchie din cornee. Era o amintire de război. O amintire îngrozitoare: pe 17 septembrie 1982, în timpul unui fotoreportaj în Liban pentru agenția France-Presse, un falangist[6] îl lovise cu cuțitul, ca să-l împiedice să meargă mai departe. Era pe cale să se apropie de lagărul de refugiați din Shatila. Zvonurile spuneau că acolo aveau loc masacre, că refugiații palestinieni erau executați arbitrar, fără proces, ca represalii față de asasinatul președintelui Bachir Gemayel. Dorise să verifice, să aducă dovezi. L-au oprit cu o violență nefirească. Henry a pierdut mult sânge și lumina ochiului. Această infirmitate, asociată cu înălțimea lui și, în decursul vremii, cu faptul că era din ce în ce mai uscățiv, îi conferiseră un aer supranatural. Frumosul reporter, care semăna cu Eddie Constantine, devenise un personaj legendar.

*

În Ziua Tuturor Sfinților, Mona se simțea bine. Părinții ei făcuseră în așa fel încât atmosfera posacă de noiembrie să pară voioasă. Jade și Lili, cele două prietene, trecuseră să vadă un film din seria *Toy Story,* în care jucăriile capătă viață. Făcuseră un pic de tărăboi. Mai ales Jade. Era o fetiță poznașă și drăguță, cu niște ochi migdalați de eurasiatică, ten măsliniu și părul pieptănat fără cusur. Cu toate astea, avea o aplecare ciudată: să se scălâmbăie. Știa să-și transforme chipul armonios într-un teatru mișcător și dezarticulat,

peste care diverse expresii neobișnuite și burlești treceau ca niște actori năbădăioși. Mona, încântată, voia mereu mai mult.

La ora nouăsprezece a sunat interfonul. Paul a strâns din buze și a ridicat din sprâncene. Camille a apăsat pe buton.

— Tata?

El era, sosise la țanc. După ce l-a salutat, Paul a plecat să le conducă pe Jade și pe Lili la părinții lor, iar cât a durat drumul, Mona, mama și bunicul ei au rămas singuri în apartament. După o irepresibilă manifestare de bucurie, micuța, care evitase să le povestească celor două prietene ale ei necazul prin care trecuse, s-a pornit să relateze în amănunțime cele șaizeci și trei de minute de calvar și mizeriile pe care le îndurase la spital. Camille n-a întrerupt-o. În timp ce o asculta pe Mona vorbind și tot vorbind, Henry cerceta cu răceală clinică locurile unde trăia copila. Până și camera ei, în ciuda sclipiciului seducător al decorului, i s-a părut extrem de tristă. Tapetul acela de hârtie pictată cu ghirlande de flori, bibelourile cu inserții de paiete în formă de inimă sau de animale, plușurile roz sau maronii, afișele grotești cu vedete abia ieșite din adolescență, gablonțurile din plastic, mobilierul imitându-l pe acela al prințeselor din desenele animate… Culorile șfichiuitoare ale acestui întreg talcioc i-au pus un nod în gât. În acest ansamblu din care se prelingea prostul gust nu existau decât două ferestre spre o formă de frumusețe: o solidă lampă americană industrială din anii ’50, cu braț articulat, pe care Paul o găsise de ocazie, i-o oferise Monei și i-o fixase pe birouaș. Și apoi, deasupra patului, într-o ramă, un afiș de expoziție reproducând un tablou. Fremătau în el niște culori extraordinar de subtile, de tonalitate rece. Desenau o femeie goală, văzută din profil și aplecată în față, șezând pe un taburet împodobit cu o pânză albă, cu glezna stângă sprijinită pe genunchiul drept. Într-un colț se putea citi: „Muzeul Orsay Paris – Georges Seurat (1859–1891)‟. În ciuda acestor excepții, Henry făcea constatarea amară că vremea copilăriei este, din comoditate, impregnată mai ales cu obiecte frivole și urâte. Iar Mona nu ocolea regula. Frumusețea, adevărata frumusețe artistică, nu îi pătrundea în

cotidian decât clandestin. Era absolut normal, remarca Henry: cizelarea gustului, construirea sensibilității aveau să vină mai târziu. Atât doar că – iar acest gând l-a sufocat – Mona fusese la un pas să-și piardă vederea și, dacă ochii ei aveau să se stingă în zilele, săptămânile sau lunile următoare, fetița avea să ia cu sine, între fruntariile memoriei, doar amintirea unor lucruri lucitoare și fără rost. O viață întreagă în întuneric, construind mental doar cu ceea ce produce lumea mai urât, fără o portiță de evacuare a amintirilor? Era imposibil. Era îngrozitor.

Spre marea iritare a fiicei sale, Henry s-a arătat taciturn și distant de-a lungul întregii mese. Când, în cele din urmă, Mona s-a dus la culcare, Camille, cu un aer hotărât, a dat mai tare saxofonul lui Coltrane, care răsuna dintr-un vechi juke-box cromat, ca să acopere vocile și să fie sigură că micuța nu va auzi nimic.

— Tată. Deocamdată, Mona pare să digere bine… (a ezitat în privința termenului) ceea ce s-a întâmplat. Însă medicul recomandă să fie supravegheată în continuare de un pedopsihiatru. O să i se pară poate ciudat și mă întrebam dacă n-ai putea să mergi cu ea la control, așa, ca să se simtă în siguranță.

— Un psihiatru? Și asta chiar o s-o împiedice să orbească?

— Nu asta-i problema, tată!

— Ba cred că e și va fi, câtă vreme n-o să vă încumetați s-o discutați cu medicul! Și doctorul ăsta, cine e?

— Se numește Van Orst și e foarte priceput, a zis Paul pe nemestecate, ca să se bage în vorbă.

— Tată, așteaptă, a continuat Camille. Ascultă-mă. Paul și cu mine o să facem tot ce ne stă în putință ca Mona să nu pățească ceva, mă înțelegi? Are însă zece ani și nu ne putem purta de parcă s-ar fi născut ieri. Medicul spune că echilibrul ei psihic e o prioritate. Îți cer doar să vezi dacă te poți ocupa de asta, fiindcă știu că Mona o să aibă încredere în tine. M-auzi, tată?

Henry auzea perfect. Dar, chiar în clipa aceea, îi sticlise brusc în cap o idee apolinică, pe care a păstrat-o, gelos, pentru sine. N-avea să-și ducă nepoata la pedopsihiatru, nu… În schimb, o va face să

urmeze o altfel de cură, o cură care să poată compensa toată urâțenia de care-i era năpădită copilăria. Va trebui ca Mona, care avea deplină încredere în el, care-l credita ca pe nici un alt adult, să-l însoțească acolo unde se păstrează tot ce a făurit lumea mai frumos și mai uman: va trebui să meargă cu el prin muzee. Dacă, din nefericire, într-o zi Mona avea să orbească pentru totdeauna, măcar se va putea bucura de un soi de rezervor, în străfundul minții, de unde să scoată la iveală splendori vizuale. Bunicul își croise proiectul… O dată pe săptămână, potrivit unui ritual invariabil, o va lua pe Mona de mână și o va duce să contemple o capodoperă – doar una –, la început într-o tăcere prelungă, astfel încât nesfârșita delectare a culorilor și liniilor să cuprindă spiritul nepoatei sale, apoi în cuvinte, ca să depășească stadiul de încântare vizuală și să înțeleagă felul în care artiștii ne vorbesc despre viață și gradul în care o iluminează. Pentru micuța lui Mona, se gândea așadar la ceva mai bun decât medicina. Vor merge mai întâi la Palatul Luvru, apoi la Muzeul Orsay și, în cele din urmă, la Beaubourg. Acolo, da, acolo, în acele locuri dedicate conservării celor mai frumoase și mai îndrăznețe lucruri pe care le oferise omenirea, avea să găsească un sprijin pentru nepoata lui. Henry nu făcea parte dintre acei amatori care se bucură în sinea lor, în afara lumii, de delicatețea carnației unui trup pictat de Rafael ori de ritmul unei linii scandate de cărbunele lui Degas. Îi plăceau calitățile aproape incendiare ale lucrărilor. Câteodată spunea: „Arta e pirotehnie, ori, dacă nu, deșertăciune.“ Și îi plăcea ca, în întregul lor sau numai printr-un amănunt, o pictură, o sculptură, o fotografie să fie în stare să exalte sensul existenței. Astfel, în momentul când Camille i-a cerut ajutorul, Henry a fost asaltat de sute de imagini: masivele stâncoase de pe fundalul *Giocondei*¸ maimuța sculptată în spatele *Sclavului murind* al lui Michelangelo, expresia îngrijorată a copilului cu bucle blonde din dreapta *Jurământului Horaților*; straniile coaste gelatinoase ale *Mielului* pictat de Goya; și-apoi bulgării de pământ din *Plugărit în Nièvre* de Rosa Bonheur; semnătura în formă de fluture folosită de Whistler în portretul mamei sale; absidiola tremurătoare a bisericii lui

Van Gogh… Sau culorile lui Kandinsky, fragmentările lui Picasso ori acel *dincolo-de-negru* al lui Soulages. Toate au țâșnit ca niște semne care-l chemau, cerând să fie văzute, auzite, înțelese, iubite. Ca un contrafoc la cenușa care amenința ochii Monei.

Henry a afișat un surâs larg:

— Am înțeles, o s-o iau pe Mona cu mine în fiecare miercuri după-amiază. Începând de-acum, eu, și numai eu, voi gestiona această supraveghere psihologică. O să rămână treaba noastră, a mea și a ei. De acord?

— O să găsești pe cineva potrivit, tată? O să te sfătuiești cu vechii tăi prieteni?

— Suntem de acord ca principiu? Mă voi ocupa de asta, fără întrebări și fără amestecul altcuiva.

— Dar n-o să alegi un pedopsihiatru la nimereală, m-auzi? Să fii cu băgare de seamă.

— Ai încredere în mine, draga mea?

— Da, a afirmat Paul autoritar, ca să preîntâmpine orice șovăială a lui Camille. Mona te admiră, și te respectă, și te iubește ca pe nimeni altcineva, așa încât da, avem încredere în dumneata.

În fața vorbelor hotărâte ale soțului ei, Camille a încuviințat tandru, fără să mai adauge ceva. Henry și-a simțit ochiul teafăr străbătut de o strălucire ușor umedă. Saxofonul lui Coltrane făcea pereții să se legene. La ea în cameră, Mona dormea, vegheată de Georges Seurat.

---

1. *Un șoricel verde*, vechi cântec francez pentru copii (secolul al XVIII-lea), foarte cunoscut și apreciat și azi.

2. În sistemul de învățământ francez, CM2 (*cours moyen 2*) este frecventat de copiii în vârstă de zece ani.

3. *La Toussaint* se serbează pe 1 noiembrie și este, în Franța, conform Codului Muncii, considerată zi liberă.

4. Joc care, în Franța, e răspândit prin curțile școlilor pe timpul recreației și care pricinuiește multe accidente. Cunoscut sub mai multe denumiri, (*visul indian, jocul cosmosului* sau *jocul broaștei*, de pildă), îi face pe participanți să-și țină respirația sau să se strângă de gât cu o eșarfă până își pierd cunoștința. Aceste jocuri de non-oxigenare există de mai multe generații și sunt apreciate de tinerii amatori de senzații tari cu vârste între 7 și 18 ani. Provoacă un leșin precedat de senzații halucinatorii.

5. Bistroul Pictorului (fr.).
6. Membru al milițiilor creștine libaneze.

PARTEA ÎNTÂI
LUVRU

1
Sandro Botticelli
Învață să primești

Pe Mona o amuza marea piramidă de sticlă. Sumețită obraznic în mijlocul pavilioanelor de piatră ale Palatului Luvru, forma ei eterică, transparența ei, felul în care capta soarele rece de noiembrie o încântau. Bunicul nu vorbea mult. Cu toate astea, își dădea seama că era foarte bine dispus, pentru că îi strângea mânuța în mâna lui cu duioșia îndrăzneață a oamenilor fericiți și își legăna brațele cu zveltețe. Deși mută, jovialitatea lui radia într-un fel copilăresc.

— Ce frumoasă e piramida, Dadé! Ai zice că e o ditamai pălăria chinezească, a apreciat Mona, în timp ce străbătea ciorchinii de turiști din piață.

Henry s-a uitat la ea, strecurându-și în zâmbet un soi de grimasă dubitativă, care i-a dat un aer bizar și a făcut-o pe micuță să se hlizească. Au pătruns în construcția de sticlă, au trecut de serviciul de control, s-au lăsat duși de o scară rulantă, au ajuns în holul imens, foarte puțin diferit de cele din gări sau aeroporturi și au apucat-o pe drumul spre aripa Denon. Forfota din jurul lor era sufocantă. Da, sufocantă, pentru că majoritatea vizitatorilor care alcătuiesc mulțimea dintr-un mare muzeu habar n-au ce doresc să facă; iscă o vânzoleală generală, infuzează atmosfera inertă, șovăielnică și chiar puțin tulbure, caracteristică acestor locuri care sunt victimele propriului succes. În mijlocul zarvei, Henry și-a îndoit picioarele lungi și subțiri ca să-i vorbească nepoatei sale ochi în ochi. Făcea așa de fiecare dată când avea să-i spună ceva cu adevărat important. Vocea lui rece, pură și gravă, acoperea vacarmul din jur. Ai fi zis că reducea la tăcere flecărelile fără rost și gălăgia enervantă a întregului univers.

— Mona, în fiecare săptămână o să mergem amândoi să vedem o lucrare – una singură, nu mai mult – la muzeu. Oamenii ăștia din jurul nostru ar vrea să înghită totul dintr-odată și se rătăcesc,

neștiind cum să-și drămuiască poftele. Noi vom fi mult mai înțelepți, mai rezonabili. Vom privi o singură lucrare, la început fără să scoatem o vorbă, vreme de minute bune și, după aceea, o să discutăm despre ea.

— Ah, da? Credeam că o să mergem la doctor. (Ar fi vrut să spună „pedopsihiatru‟, dar nu prea stăpânea cuvântul.)

— Spune-mi, Mona, după aceea ai chef să mergi la psihiatru? Ți se pare important?

— Auzi la tine: să am chef! Orice, numai asta nu!

— Atunci ascultă-mă bine, draga mea. Nu o să fie nevoie, dacă vei fi atentă la ceea ce o să vedem.

— Adevărat? Și e grav să ne lipsim de… (s-a împiedicat iar de cuvânt și a optat pentru formularea mai simplă) doctor?

— Nu, nu e grav. Îți jur pe ce e mai frumos pe lume!

*

După ce au străbătut un labirint de scări, Henry și Mona au ajuns într-o sală de dimensiuni modeste, prin care se vântura multă lume, dar unde aproape nimeni nu se ostenea să-și lipească privirea de capodopera care trona acolo.

Henry i-a dat drumul din mână nepoatei sale și i-a spus cu infinită blândețe:

— Acum, Mona, privește. Privește câte minute crezi de cuviință, numai privește cu adevărat.

Iar Mona s-a postat, intimidată, în fața unei picturi foarte degradate, cu crăpături adânci în mai multe locuri, din care lipseau bucăți, o pictură care, la prima vedere, răspândea sentimentul unui trecut descompus și îndepărtat. Henry o contempla și el, dar mai cu seamă își studia nepoata, îi simțea nesiguranța, perplexitatea. Iat-o cum se încrunta, apoi își înăbușea un râs ușor stânjenit. El știa că, până și în fața unei capodopere a Renașterii, o fetiță de zece ani, oricât de ageră, de curioasă, de sensibilă și de isteață ar fi fost, nu putea să cadă imediat în extaz. Știa că, spre deosebire de o idee primită de-a gata, era nevoie de timp ca să pătrunzi profunzimea

artei, că era un exercițiu plicticos, iar nu o încântare grabnică. Mai știa și că Mona, pentru că i-o cerea el, avea să accepte jocul și că, în ciuda disconfortului, avea să scruteze cu atenția promisă formele, culorile, materia.

Imaginea se decupa foarte simplu. Pe latura stângă, se zărea o fântână, în fața căreia, ca într-o friză, se desfirau, stând în picioare, patru tinere cu plete cârlionțate, surprinzător de asemănătoare. Se țineau de brațe, se împleteau de parcă ar fi alcătuit o ghirlandă umană ritmată de diversitatea straielor: prima în verde și mov, a doua în alb, a treia în roz, cea de-a patra în galben portocaliu. Acest cortegiu pestriț lăsa impresia unei înaintări și, în fața lui, în dreapta lucrării, izolată pe un fond neutru, stătea a cincea femeie, tânără, nespus de frumoasă, purtând un pandantiv splendid și o rochie purpurie. Părea, la rândul ei, pornită să înainteze, de parcă s-ar fi dus în întâmpinarea alaiului. De altfel, întindea spre acesta un soi pânză, înlăuntrul căreia una dintre creaturi – cea în roz – așeza ceva cu delicatețe. Ce anume? Cu neputință de spus. Obiectul era neclar. Mai exista, în prim-plan, într-un colț, un băiețel cu păr blond, văzut din profil, ușor râzăreț. Decorul era golaș: singurul ecou al fântânii din stânga era o coloană ciuntită și foarte estompată, care închidea scena în dreapta.

Mona s-a prins în joc. Dar, după șase minute, s-a săturat. Șase minute în fața unei imagini obosite erau o încercare neobișnuită și neplăcută. Așa că s-a întors spre bunicul ei și a început discuția cu o insolență pe care doar ea și-o putea îngădui:

— Dadé, tabloul tău e tare ponosit! Prin comparație, mutra ta e nou-nouță…

Henry a privit lucrarea și toate stricăciunile care o brăzdau. L-au lăsat genunchii.

— Ai face mai bine să m-asculți în loc să spui prostii. Ai zis că e un „tablou". Greșit! Mona, nu e un „tablou"! Este ceea ce se cheamă o „frescă". Știi ce-i aia o frescă?

— Cred că da… dar am uitat.

— O frescă e o pictură făcută pe un zid și e foarte fragilă, pentru că, dacă zidul se deteriorează – și un zid se scorojește rău în timp –, ei bine, pictura se strică și ea…

— De ce a pictat artistul pe peretele ăsta? Pentru că e Muzeul Luvru?

— Nicidecum. E drept că un artist ar putea avea chef să facă o frescă la Luvru, fiindcă Luvrul e cel mai mare muzeu al planetei și-ar fi de înțeles ca unui pictor să i se năzărească să-și așeze opera direct aici, ca să fie ca un soi de piele a palatului. Dar, vezi tu, Mona, Luvrul n-a fost întotdeauna muzeu. A ajuns așa doar după aproape două sute de ani. Înainte era un castel unde trăiau regii și curtea lor… Artistul a executat fresca pe la 1485. Prin urmare n-a făcut-o pentru pereții Luvrului, ci pentru aceia ai unei vile din Florența.

— Florența? (Și-a pipăit mecanic pandantivul din jurul gâtului.) Pe mine mă duce cu gândul la prenumele unei foste logodnice de-a ta, dinainte de mamaie, nu?

— Mie numele nu-mi spune nimic, dar nu e exclus! Și-acum ascultă-mă. Florența e un oraș din Italia. Mai exact din Toscana. Și este leagănul a ceea ce se numește Renaștere. În secolul al XV-lea – Quattrocento îi zic italienii –, Florența a cunoscut o efervescență extraordinară. Avea circa o sută de mii de locuitori, iar orașul era prosper, mulțumită comerțului și bancherilor. Și, vezi tu, niște ordine religioase, niște înalți dregători politici și chiar niște simpli cetățeni, dintre cei mai sus-puși în ierarhia socială, au vrut să-și utilizeze cu folos averea și să-și arate prestigiul sprijinind creația contemporanilor. Se spune despre ei că au fost niște mari mecena. Așadar, anumiți pictori, sculptori, arhitecți au profitat de încrederea acestora și de mijloacele ce le erau puse la dispoziție, ca să creeze tablouri, statui sau clădiri incredibil de frumoase.

— Pun prinsoare că erau din aur…

— Nu tocmai. Existau, într-adevăr, în Evul Mediu tablouri foarte frumoase, acoperite cu foițe de aur din belșug. Asta dădea valoare obiectului și, în plus, simboliza lumina divină! În Renaștere însă,

pictura se descotorosește treptat de efectul de strălucire a auriturilor, încercând să redea cât mai bine realitatea, așa cum o vedem, cu peisajele ei, cu unicitatea chipurilor, cu animalele, mișcarea ființelor, a lucrurilor, a cerului și a mării.

— Oamenii iubesc natura, nu?

— E exact așa: natura începe să fie iubită. Dar știi că, atunci când vorbim despre natură, nu ne referim doar la ceea ce crește pe pământ.

— Ah, și atunci la ce ne mai referim?

— Ne referim, într-un fel mai abstract, și la natura umană. Natura umană înseamnă de fapt ceea ce suntem noi în profunzime, cu zonele noastre de umbră și de lumină, cu defectele și virtuțile noastre, cu spaimele și speranțele noastre. Or, vezi tu, artistul încearcă să amelioreze tocmai această natură umană.

— Cum anume?

— Dacă îți cultivi grădina, faci un bine naturii. Îi îngădui să înflorească. Această frescă încearcă să facă un bine naturii umane spunându-i un lucru foarte simplu, dar esențial, pe care va trebui să-l ții totdeauna minte, Mona.

Dar Mona, ca să-l provoace pe bătrân, și-a astupat urechile și a închis ochii, de parcă nu voia să audă ori să vadă ce avea să-i spună. După câteva clipe, a întredeschis ușor o pleoapă ca să-i observe reacția. Henry zâmbea nonșalant. Atunci, și-a încetat micul joc și și-a mobilizat întreaga atenție. Fiindcă simțea că bunicul, după aceste minute lungi de tăcere, de contemplare și de conversație, după acea călătorie scurtă prin imaginea deteriorată care i se desfășura sub ochi, avea în sfârșit să-i dezvăluie unul dintre acele secrete care se păstrează înscrise în adâncul inimii.

Henry i-a făcut semn să-și arunce privirea spre zona un pic ștearsă unde părea că există un obiect pe care tânăra din dreapta îl lua în mâini. Micuța s-a conformat.

— Cortegiul celor patru femei din stânga e compus din Venus și din cele trei Grații. Sunt niște divinități generoase. Și oferă un cadou – nu se știe care anume, pentru că lipsește un mic fragment din

pictură – unei fete. Cele trei Grații sunt niște alegorii, Mona: nu există în viața adevărată și n-o să te întâlnești niciodată cu ele, dar reprezintă niște valori importante. Se spune că întruchipează cele trei etape care fac din noi niște ființe sociabile și primitoare, adică niște persoane umane cu adevărat umane. Iar această frescă spune cât de hotărâtoare sunt aceste trei etape; încearcă să le ancoreze în fiecare din noi.

— Trei etape? Ce etape?

— Prima constă în a ști să dai, cea de-a treia în a ști să dai înapoi. Iar între ele, există una fără de care nimic nu e posibil, care e un soi de cheie de boltă, o cheie de boltă pe care se sprijină întreaga natură umană.

— Care, Dadé?

— Uită-te: ce face deci tânăra din dreapta?

— Mi-ai zis: e norocoasă pentru că primește un cadou…

— Exact, Mona. Primește un cadou. Iar asta e fundamental. *Să știi să primești.* Mesajul acestei fresce e că trebuie *să înveți să primești*, că natura umană, ca să fie în stare de lucruri mărețe și frumoase, trebuie să fie pregătită să accepte: să accepte bunăvoința celuilalt, dorința lui de a face plăcere, să accepte ceea ce nu are și ceea ce ea încă nu este. Cel care primește va avea întotdeauna ocazia să înapoieze, dar ca să înapoiezi, adică să dai din nou, e obligatoriu să fi fost capabil să primești. Înțelegi, Mona?

— Povestea ta e complicată, însă da, cred că pricep…

— Sunt sigur că pricepi! Și, vezi tu, dacă aceste doamne sunt atât de frumoase, desenate atât de sprinten și de grațios, cu această linie neîntreruptă care nu se poticnește de nimic, asta se întâmplă, fără doar și poate, ca să fie exprimată importanța acestei continuități, a acestui lanț care trebuie să unească oamenii între ei și să le îmbunătățească natura: să dai, să primești, să dai înapoi; să dai, să primești, să dai înapoi; să dai, să primești, să dai înapoi…

Mona nu mai știa ce să spună. Voia, mai ales, să nu-și dezamăgească bunicul. Folosise deja umorul în discuția lor, așa că a tăcut ca să evite să adauge cine știe ce naivitate, câtă vreme știa

prea bine că el îi vorbea și o plimba prin acest muzeu imens tocmai ca să devină puțin mai matură. Deocamdată simțea doar un conflict interior, pentru că acest îndemn la maturizare, acest vertij al explorării unei lumi noi, avea o forță magnetică extraordinară și asta cu atât mai mult cu cât îndemnul venea de la Henry, pe care-l venera. Totuși, în adâncul sufletului, exista deja presentimentul cumplit că n-o să mai găsești nicicând lucrul pe care-l dai înapoi. Iar acest regret intens, deși foarte îndepărtat, al unei copilării dispărute pe veci, i-a strâns inima.

— Plecăm, Dadé? Trupă, la drum?

— Hai, Mona! La drum!

Henry a luat-o iar de mână și au părăsit Luvrul în pas domol, fără o vorbă. Afară începuse să se lase noaptea. Lui Henry nu-i scăpase nimic din tulburarea care o descumpănise pe Mona. Refuza însă categoric să menajeze oamenii sub pretextul că își asigură în compania lor doar momente plăcute, împlinite și seducătoare. Nu: știa foarte bine că existența este valoroasă doar cu condiția să-i accepți asperitățile, iar acestea, odată cernute prin sita timpului, trebuie să dezvăluie o materie prețioasă și fertilă, o substanță frumoasă și folositoare, care să îngăduie vieții să fie cu adevărat viață.

În plus, grație miracolului copilăriei, tulburarea Monei n-a durat mult: în timp ce mergeau vioi, ea a început să fredoneze. În astfel de clipe, pe care le socotea nespus de emoționante, Henry n-o întrerupea niciodată. Și-apoi, dintr-odată, în apropiere de casă, Mona s-a oprit, ajunsă din urmă de minciuna complice pe care o conveniseră ca să evite vizitele la pedopsihiatru. A căscat ochii ei mari și albaștri și și-a întors căpșorul ghiduș, râzând de renghiul pe care îl puneau la cale părinților ei.

— Dadé, ce să spun dacă ai mei mă întreabă cum se numește medicul la care am fost?

— Spune-le că-l cheamă doctor Botticelli.

2
Leonardo da Vinci
Zâmbește-i vieții

Vacanța de Ziua Tuturor Sfinților a trecut repede, și Mona s-a întors la școală. Camille a sosit din vreme, în jur de ora opt, sub acoperișul dezolant din curtea școlii, care o ferea de nesuferita ploaie de toamnă. A încredințat-o pe fiica ei doamnei Hadji, explicându-i rapid cum mergeau convalescența și supravegherea medicală stabilită, ritmată, între altele, de ședințele la pedopsihiatru, în fiecare miercuri. A stăruit: învățătoarea trebuia desigur să fie cu un ochi pe Mona, dar fără să-i arate o grijă specială, nimic care s-o deosebească de colegii ei. Iar Mona s-a readaptat foarte repede, a recuperat fără să facă nazuri lecțiile de gramatică despre complementul direct și pe cele, la matematică, despre tipurile de triunghiuri. Asemeni prietenelor ei Jade și Lili, pândea intervențiile lui Diego, din primul rând, care nu pierdea nici un prilej s-o sâcâie pe învățătoare, cu vocea lui stridentă. Le amuza la culme pe cele trei prietene. Când doamna Hadji a întrebat cine era arhitectul Turnului Eiffel, a răspuns fulgerător, fără să ridice degetele:

— Disneyland Paris.

Iar învățătoarea, ai cărei ochi se holbau la fiecare nerozie de felul ăsta, nu știa niciodată cu adevărat dacă era un răspuns greșit sau o glumă bună. Cum, de altfel, nu știa nici el.

În mod ciudat, Mona, Jade și Lili se simțeau cel mai puțin în largul lor în timpul recreațiilor, sau, în orice caz, de îndată ce trebuiau să se grăbească sub acoperișul din curtea interioară și toți elevii se trezeau înghesuiți ca niște sardele, fără spațiu pentru joacă. Iar riscul de a da peste Guillaume era și el sporit. Înzestrat cu o figură blondă, drăgălașă, cu plete cârlionțate, cu o căutătură fals tandră și cu o gură crispată, Guillaume rămăsese repetent și era, în mijlocul colegilor săi cu un an mai mici, bizar de înalt. Ai fi zis că e un licean rămas printre țânci, un soi de anomalie în ecosistemul curții. Trezea

spaimă pentru că era uneori brutal. Se aprindea dintr-un fleac și devenea agresiv.

Mona se temea de el, dar îl găsea arătos. Miercuri la prânz, în timp ce stătea la ieșire așteptându-și bunicul, l-a cercetat de la distanță. Stătea ciucit, singur-singurel, și izbea cu palma de pământ. Ciudat lucru: încerca oare să strivească niște furnici? Existau oare furnici în toi de noiembrie într-o școală pariziană? Guillaume a ridicat capul cu iuțeala unei hiene și a întâlnit privirea Monei care, speriată că poate fi luată drept spioană, aproape că s-a sufocat, încleștându-și mecanic degetele pe pandantiv. Mutra lui Guillaume a părut că șovăie între mai multe expresii. S-a ridicat brutal și s-a apropiat cu pași mari. Mona a simțit cum o înșfacă un braț. Bunicul era acolo.

— Bună, draga mea!

S-a simțit adânc ușurată în preajma moșneagului ei adorat.

*

Au ajuns din nou în Luvru prin piramida transparentă, iar Mona, în timp ce pătrundea cu scara rulantă în pântecul muzeului, s-a uitat prin peretele de sticlă la norii grei de noiembrie și la picăturile care clipoceau pe suprafața lui. Fără să știe prea bine de ce, s-a dus cu gândul la o cascadă imensă prin care trebuia să treci ca să te strecori într-o grotă, spre adâncuri tainice și neliniștitoare.

— Îți amintești ce am văzut ultima oară, Mona?

— Pe doctorul Botticelli, a zis ea, pufnind în râs.

— Da, așa e, *Venus și cele trei Grații* de Botticelli. Iar astăzi o să vedem pe cineva care are același prenume ca tine. Știi despre cine e vorba?

— Păi, da, Dadé, a răspuns ea cu aerul blazat pe care-l au copiii atunci când cred că s-ar cuveni să nu mai fie considerați copii. Zău, ai spus că o să mi te adresezi ca unui adult! E *Gioconda*!

Și au mers, ținându-se de mână, până la cea mai cunoscută sală din palat, spre care se îmbulzeau atâția turiști buimaci în căutarea unei emoții pe care îndeobște n-o descopereau, din lipsa unei chei de lectură cu adevărat eficiente. Henry chibzuise. Știa că, în fața

acestui tablou celebru, reprodus în milioane de exemplare, așteptările erau de fiecare dată uriașe, iar decepția, pe măsură. De ce oare, te întrebai din pricina frustrării, este cea mai cunoscută operă de artă, cea mai gustată și mai admirată? De ce e oare inaccesibilă sensibilității mele? Și cozonacul se dezumfla. El, Henry, ca amator pătimaș, știa tot despre *Gioconda* și despre istoria ei tumultuoasă. Inițial îi fusese comandată în 1503 de către Francesco del Giocondo, un bogat negustor florentin de pânzeturi, lui Leonardo da Vinci, dar Leonardo n-a predat niciodată portretul soției acestuia, Lisa Gherardini – de unde supranumele de „Madonna Lisa" și prescurtarea lui, „Mona Lisa" –, pe care nu-l socotea îndeajuns de finisat. Știa că tabloul l-a însoțit pe autorul lui în Franța, atunci când regele Francisc I l-a invitat să-și petreacă ultima parte a vieții la Clos Lucé. Știa că, vreme îndelungată, lucrarea nu fusese mai apreciată dar nici mai puțin prețuită decât celelalte opere ale lui Da Vinci și că și-a căpătat adevărata dimensiune legendară de-abia în 1911: în acel an, Vicenzo Peruggia, un sticlar de la Luvru, s-a lăsat încuiat în clădire într-o zi când muzeul era închis, a dat jos panoul din lemn de plop care măsura șaptezeci și șapte de centimetri pe cincizeci și trei, l-a strecurat sub veșminte și s-a întors acasă cu comoara, pe care apoi a luat-o cu el în Italia. Henry examinase și el, nu fără oarecare iritare, cele mai trăsnite ipoteze privind subiectul acestei efigii: s-a crezut că e un chip-ecran îndărătul căruia se ascundea monstruoasa Meduză, ori că e vorba despre un bărbat sau, de ce nu?, despre Da Vinci însuși, travestit… În plus, se mai zvonea că tabloul expus în spatele unui geam gros, capabil să reziste la focuri de armă, nu era decât o înșelătorie, o simplă copie a originalului conservat în depozitele muzeului. Trebuia să poată scăpa de această isterie; Henry dorea ca Mona să se uite pe îndelete la minunea lui Leonardo, gândindu-se doar la ce avea în fața ochilor și la nimic altceva.

Era o femeie șezând, încadrată strâns, la nivelul bustului, văzută din trei sferturi, cu brațul stâng odihnindu-se pe rezemătoarea unui fotoliu din care nu mai era vizibil nici un alt element. Mâna dreaptă prindea, fără s-o strângă, încheietura stângă și imprima o

infimă mișcare de rotație, care o însuflețea, o înscria nu doar într-un spațiu, ci și într-o durată. Purta o rochie brodată de culoare întunecată, care contrasta cu pielea strălucitoare a decolteului și a chipului. Un văl subțire îi acoperea capul, iar părul ondulat și despărțit printr-o cărare pe mijloc i se prelingea până la piept. Fața părea vag rotunjoară: obrajii fermi, fruntea înaltă și bărbia micuță străjuiau un nas drept, niște ochi căprui îndreptați spre stânga și țintuindu-l pe privitor, o gură fină abia arcuită într-un zâmbet ușor. Sprâncenele îi erau epilate. În spatele modelului se afla zidul unui balcon, îndărătul căruia se întindea, părând că e departe, foarte departe, un peisaj cu accente fantastice. În partea stângă a tabloului se afla un drum care șerpuia printr-un șes care se înălța deodată prin niște masive stâncoase. Mergea de-a lungul unui lac, mărginit în zare de niște munți gigantici, semeți, cu povârnișuri abrupte. Acestea mai puteau fi întâlnite și în dreapta compoziției, care continua să etaleze piatră, pământ și apă, dar care înfățișa, mai ales, un edificiu construit simetric față de drumul șerpuitor. Era vorba despre un pod cu cinci arce, care trecea peste un râu.

Mona avea noroc: fiind scundă și firavă, nimeni din mulțimea care se îmbulzea n-a îndrăznit să se-nghesuie în ea. Ceea ce a captivat publicul, la fel de mult ca însăși *Gioconda*, a fost mai cu seamă puterea de concentrare de care dădea dovadă, dreaptă în fața capodoperei pe care o parcurgea răbdător cu ochii ei vioi. Într-atât, încât turiștii au ajuns s-o fotografieze discret pe fetiță din spate, pe axa capodoperei și topindu-se în ea. Paznicii se întrebau cum de poate o puștoaică să cerceteze atât de minuțios o pictură pe care privirile vizitatorilor o atingeau de obicei în grabă, ca pe canaful de la manej, înainte să se repeadă înapoi spre ieșire. Monei i-a fost mai puțin greu să se cufunde în tabloul lui Da Vinci decât în fresca lui Botticelli de săptămâna trecută, însă și acum, după vreo douăsprezece minute, a cedat. Ostenită, s-a întors lângă bunicul ei, care rămăsese puțin retras.

— Așadar, Mona, ce-ai văzut?

— Mi-ai zis cândva că Leonardo da Vinci a inventat parașuta. Dar

cerul lui e gol cu desăvârșire!

— Dacă ai avut nevoie de zece minute ca să-ți dai seama de asta, nu te felicit!

— Am mai căutat și mașini zburătoare ascunse, pentru că mi-ai zis că născocise și așa ceva…

— Da, e adevărat. Leonardo era și inginer, nu numai pictor. Își vindea serviciile unor principi, ca să îmbunătățească controlul fluviilor și râurilor, ca să amenajeze diverse teritorii, ca să întărească apărarea cetăților împotriva vrăjmașilor… Era atât de curios și de inteligent, încât a studiat îndeaproape corpul uman și a disecat cadavre ca să înțeleagă cum funcționează.

— Citise probabil multe cărți…

— Știi, în jurul anului 1500, când trăia Leonardo, cărțile erau rare. Tiparul de-abia fusese inventat. Avea circa două sute de volume în bibliotecă, și asta era deja foarte mult. El însă, care era foarte singuratic, scria enorm: mii și mii de pagini, pe toate subiectele posibile. Una peste alta, a scris mai mult decât a pictat. Nu se cunosc mai mult de zece tablouri făcute de mâna lui. Și nici alea nu e sigur că sunt toate autentice.

— Și pe ăsta de ce-l întâlnim peste tot, Dadé? Îmi aduc aminte că mamaie avea o cană mare pentru micul-dejun și apărea pe ea. Eu preferam să lase cana aia în dulap.

— De ce?

— Pentru că un mic-dejun trebuie să fie vesel. Iar tabloul ăsta e… e un pic cam trist.

— Ah, da? Ce-i așa de trist în el?

— Fundalul… E întunecat și foarte pustiu.

— Într-adevăr. Dar stai puțin. Ți-am mai spus-o, e un tablou vechi. Culorile acelui peisaj din fundal, cu accente cam cețoase, s-au întunecat aidoma unui ziar îngălbenit. Pur și simplu pentru că verniurile care trebuie să protejeze stratul de pictură se uzează în timp; se îmbâcsesc și capătă un aer mohorât. Poți însă fi sigură că, la origine, acea natură din jur, cu munții, cu drumurile ei cotite, cu acel lac întins și acel cer vast, era de un albastru aproape electric.

— Electric? Ce tot spui, Dadé? Pe vremea aceea oamenii aveau lumină de la lumânare!

— Mulțumesc pentru informație, Mona… Știi, asta nu-i împiedica pe artiști să caute surse de energie. Electricitatea e energie: ne permite să producem căldură, lumină și mișcare. Ei bine, ține minte că, tot așa, Leonardo a căutat în pictura lui o formă de energie. Ca să exercite o forță asupra ta.

— Asupra mea? Păi parcă în fața tabloului trebuie să stăm nemișcați!

Henry a pufnit în râs. Iar râsul lui a făcut-o și pe ea să râdă. Atunci, chiar atunci, ar fi vrut să-i vorbească despre filozoful Alain și despre ce povestea el în *Păreri despre fericire.* Alain afirma acolo că aceia care se străduiesc să fie fericiți merită o medalie, o medalie civică, fiindcă propria lor hotărâre de a se dovedi bucuroși, mulțumiți, uneori printr-un exercițiu ușor exagerat al voinței, se revarsă asupra celorlalți. Tot așa cum un hohot de râs poate să provoace o reacție în lanț. Goana după fericire, în opinia lui Alain, nu ține de dezvoltarea personală și nu e o măruntă căutare individualistă: ea constituie o virtute politică. „Să fii fericit e o datorie față de ceilalți", spunea el. Asta era, desigur, prea complicat pentru Mona. Totuși, *Gioconda* de Leonardo degaja, în felul ei, această lecție esențială.

— Privește, întreg acest peisaj care ți se părea trist se află de fapt în mișcare, animat de energiile vieții, de un fel de zvâcnire inițială. Și totuși, ai perfectă dreptate, e neliniștitor, pentru că nimic nu e cu adevărat organizat în el. Sigur, există acel pod din dreapta, dar nici un copac, nici o jivină, nici o ființă omenească. Leonardo adăuga cu multă răbdare, ani la rând, infime glasiuri, adică straturi de culoare transparentă, care dădeau mai multă densitate și profunzime tabloului. Le aplica unele peste altele și dura atât de mult, încât nu-și termina niciodată operele. Aceste straturi mai aveau ca efect și procurarea unei ușoare senzații de vibrație a întregii materii. Este ceea ce se cheamă în italiană *sfumato.* Acest *sfumato* diluează lucrurile și, deopotrivă, le unește unele cu altele.

— Da, dar de ce surâde așa? Mi se pare totuși ciudat!

— Are un zâmbet abia schițat. În spatele ei, peisajul vast seamănă cu universul în plină construcție, supus haosului din energiile care-l străbat – un haos fascinant și angoasant. Iar ea surâde încântător, exact cât trebuie, fără aroganță sau condescendență. E un surâs nesfârșit de senin, prietenos, și te poftește să faci la fel.

— Atunci hai, Dadé, o să-i zâmbim și noi!

— Văd că ai înțeles… Leonardo da Vinci spunea despre pictură că trezește un sentiment în oglindă: imaginea unui om care cască te face să caști; imaginea unui om agresiv te face agresiv. Iar imaginea unei femei care zâmbește, care zâmbește cu acel surâs dezarmant, te invită să zâmbești la rândul tău. Aceasta e energia pe care pictura lui caută s-o stârnească: să te deschizi în fața vieții, să-i zâmbești, chiar în fața a ceea ce se deslușește puțin și slab, a ceea ce este încă obscur și inform, a unei lumi pustii și confuze, pentru că aceasta e cea mai bună cale de a instaura o ordine fericită și cea mai bună metodă prin care această fericire, răscolitoare și misterioasă, nu rămâne doar a unei femei din Renaștere cu spatele la un balcon, ci devine a întregii omeniri…

Așa încât Mona a dorit să imprime colțurilor gurii sale o mișcare ascendentă. Dar tăcerea care a urmat după explicația bunicului, generozitatea de care el dăduse dovadă ca să i-o transmită și apoi – trebuia s-o recunoască – frumusețea nedefinită a ceea ce-i încredințase glasul lui grav au întors-o pe dos. Zămislit din emoție, un abur subțire de lacrimi i-a țâșnit dintre pleoape, umbrind dintr-odată luminile Luvrului.

3
Rafael
Cultivă detașarea

Era târziu, dar Mona nu putea să adoarmă. Sincopată, confuză, zarva venită din bucătărie o ținea trează: la câteva clipe după ce s-a auzit o bufnitură, prin pereți a răzbătut vocea aspră a mamei.

— Fir-ar să fie, Paul, nu mai merge-așa!

Mona s-a strecurat afară din pat și a aruncat o privire prin crăpătura subțire a ușii. Camille își găsise soțul prăvălit peste fața de masă, cu un pahar în mâna dreaptă și având în jurul capului, răsfirate parcă de suflul unei vijelii, niște foi de hârtie pline de coloane și de cifre. Fusese alertată de un zgomot, zgomotul unei sticle care se izbise puternic de dușumea, după ce se rostogolise de pe masă. Măcar acolo, la el la prăvălie, Paul le putea stivui pe ariciul lui din fier ruginit, fără să cadă sau să se spargă.

Și Camille s-a supărat. În loc să-i ceară să-l ajute, se îmbătase criță. Nu spaima de faliment, amenințările creditorilor sau eventualele șicane ale portăreilor îl îndemnau pe Paul să se refugieze constant în alcool . Nu-i dădea pace ideea că, pierzându-și prăvălia, acolo unde Mona se jucase și visase atâta vreme, avea să irosească și puținul respect pe care credea că i-l trezește fiicei sale. Camille era o luptătoare, iar Henry Vuillemin un bărbat de seamă, dar el, Paul, atât de mândru că e tatăl Monei, nu le ajungea nici până la degetul mic, era convins de asta. Ce avea să se întâmple după ce va fi silit să renunțe la îndeletnicirea sa, înglodat în datorii, și nu va mai avea de oferit nici măcar această fantasmă a unei scene a visurilor?

Camille a strâns hârtiile risipite. Când Mona, pitită în întuneric, ținându-și respirația, a văzut că mama ei se pregătește să-l târască pe Paul la culcare, s-a repezit, fără zgomot, spre camera ei. Când tatăl ei i s-a alăturat a doua zi dimineață, fetița era la a doua ceașcă de ciocolată caldă. I-a văzut trăsăturile ostenite și a întrezărit, îndărătul sărutului pe care i-l lăsase pe frunte, o neliniște ascunsă cu

stângăcie. Așa că l-a întrebat cum se simte. Iar asta i-a tăiat respirația. Fiindcă e cumva neobișnuit, ba chiar deplasat, ca un copil să întrebe un adult: „Cum te simți?" E un soi de grijă care nu vine decât odată cu vârsta, după ce s-a risipit fondul de egoism visceral al vârstei fragede. Mai mult: în loc să se molipsească de dispoziția lui morocănoasă, Mona zâmbea necontenit, privindu-l. Și-atunci, văzându-i fețișoara voioasă, care exprima senin o nesfârșită bunăvoință, mutra lui obosită, mahmureala și îngrijorările i-au dispărut. Așa că, după câteva minute de tăcere, i-a întors întrebarea pe care s-ar fi cuvenit să i-o pună din proprie inițiativă:

— Dar ia spune-mi, draga mea, tu cum te simți?

— Foarte bine, tată! E miercuri!

*

În timp ce o conducea pe Mona pentru a treia oară prin muzeu, Henry a observat că privirile ei zăboviseră mai insistent asupra sculpturilor și tablourilor care punctau traseul. Ba chiar, în mai multe rânduri, a simțit că încetinește pasul, că mâna i se desprinde ușor de a sa, de parcă ceva anume i-ar fi stârnit interesul. Pentru el, care încerca să deschidă în ea o fereastră către tot ce zămislise lumea mai profund și frumos, era o senzație plăcută; asta însemna că Mona era mai degrabă curioasă decât plictisită. Se cuvenea însă să rămână în limitele contractului lor moral: o capodoperă pe săptămână, fără să lase vreo concurență să-i paraziteze influența.

Nu era ușor, pentru că Marea Galerie a muzeului, care slujea la origine drept coridor între Palatul Luvru și Tuileries, devenise cea mai vastă sală de expoziție de pe planetă. În ciuda înălțimii sale de un metru și douăzeci de centimetri, tabloul din ziua aceea nu emana nimic spectaculos. Strălucea, dimpotrivă, printr-un soi de cumpătare discretă, printr-un fel de echilibru venind din moderație.

Într-un decor câmpenesc, în mijlocul unei pajiști cu iarbă și câteva flori ușor îngălbenite, o femeie stătea așezată pe un bolovan care abia se distingea. Ocupa maiestuos centrul tabloului, îmbrăcată cu

o rochie decoltată, de un roșu puternic, și tivită cu negru. Se vedea o singură mânecă, cea stângă, iradiind un galben satinat, care făcea pandant cu pletele strânse într-o coadă la spate. Cealaltă era acoperită, ca și șoldurile, cu o largă mantie albastră. Cu fața văzută din trei sferturi, femeia schimba priviri, în dreapta, cu un băiețel care o însoțea, stând în picioare, gol și blond. Avea circa trei ani și își strecurase mâna stângă în mâna tinerei, dar părea că vrea să înșface cartea pe care aceasta o ținea sprijinită de picior și din care nu se zărea decât tranșa aurie. Chiar în josul lucrării, stând pe vine, un alt băiețel, cam de aceeași vârstă, dar purtând o tunică improvizată, ducea pe umăr o cruce cât el de înaltă, făcută din două surcele subțiri. Era surprins din profil și îl scruta cu multă atenție pe băiețelul din fața lui. Și mai departe se afla un lac mărginit de niște munți mici, verzi și cenușii, sub o boltă cerească străbătută de nori și realizată într-un degradeu de albastru, întunecat în vârful tabloului și luminos, aproape alb, spre linia orizontului, care se întindea la nivelul pieptului tinerei femei. Totul se înscria într-o perspectivă impecabil construită.

Mona avea mai multe elemente, mai multe amănunte de priceput decât în cele două experiențe anterioare. Dar, în mod ciudat, reușea mai puțin bine, așa încât atenția i-a slăbit după doar câteva minute. Cinci, nu mai multe, care și-așa i-au părut prea lungi.

Nu mai știm să ne uităm la Rafael, și-a zis atunci Henry, fără să-i reproșeze nepoatei sale că nu izbutise să se concentreze mai mult. Epoca asta, atât de pasionată de ceea ce ea însăși stupid numește „rupturi", nu poate decât să se chinuie în fața artistului armoniei perfecte, al echilibrului infailibil și al proporțiilor corecte. Cu toate astea, bătrânul a alungat crisparea iritată care-i năpădise spiritul și a revenit la tablou.

— Nu ți-a plăcut, Mona?

— Ba da, ba da… dar e mai puțin amuzant decât *Gioconda*, cred…

— Nici *Gioconda* nu te-a amuzat de la început, săptămâna trecută. Adu-ți aminte!

— Da, dar… oh, înțelegi ce vreau să spun, Dadé!

— Cred că înțeleg, dar spune-mi totuși!

— Ei bine, în *Gioconda* se întâmplă ceva; aici totul e încremenit. E ca în timpul orelor de matematică, cu învățătoarea, și aștept ca Diego să spună o năzbâtie.

— Iar năzbâtia nu se ivește, așa-i?

— Ai putea să spui tu una, Dadé!

— Nu, Mona, nu e încă vremea. Și, în plus, ceea ce tocmai mi-ai spus, expresia plictiselii tale, nu e chiar deloc o năzbâtie… Pentru că pictorul pe care îl ai în fața ochilor, care era italian ca și Botticelli și Leonardo da Vinci, și care se numea Rafael, nu credea decât în perfecțiunea absolută și socotea că nu trebuie să existe nici mai măruntă îndepărtare, cea mai mică surpriză care să tulbure echilibrul compoziției, al liniei, al culorilor.

— Cât timp îi lua să facă toate astea?

— Mult. Foarte mult. Dar nu era singur, pentru că pe vremea aceea, chiar la începutul secolului al XVI-lea, nimic nu era de-a gata, și asta presupunea o adevărată mică echipă. În jurul maestrului care picta și desena – ca să nu mai spunem că nu picta întotdeauna totul, se concentra uneori asupra figurilor umane, lăsând în seama ucenicilor peisajele sau unele detalii mai puțin nobile decât un chip –, niște mâini harnice pregăteau materialul, amestecau culorile, puneau grundurile. Și cum devenise de foarte tânăr o mare vedetă a timpului său, pe care negustorii și bancherii din Florența îl adorau, Rafael a putut să-și dezvolte un atelier foarte puternic. Pe vremea când executa acest tablou, papa în persoană, Iulius II, i-a cumpărat serviciile pentru că voia să ofere Romei și Vaticanului o extraordinară anvergură artistică. Rafael, care n-avea decât douăzeci și trei de ani, a răspuns prezent și a trudit cu înverșunare împreună cu zece, douăzeci, cincizeci de colaboratori! Îi angaja și îi instruia pe cei mai buni, îi trata ca pe niște frați sau ca pe niște fii. Apoi experimenta toate rețetele posibile ca să obțină tonurile lui sidefate și efectele de reflecție; realiza fresce imense, tapiserii, dispunea executarea unor gravuri după tablouri ca să le înmulțească imaginea și le difuza. Prin el, arta de a picta, pe care societatea vremii o vedea ca pe o simplă

îndeletnicire manuală, a căpătat o dimensiune superioară. Rafael a devenit prinț între prinți. Când a murit, la treizeci și șapte de ani, secerat de un acces de febră – consecință, potrivit legendei, a iubirii lui pătimașe pentru o femeie –, era nespus de bogat: șaisprezece mii de ducați, o avere.

— Tata spune că, pe măsură ce te îmbogățești, devii mai urâcios… Și că el e foarte drăguț, a râs ea.

— E nevoie de excepții, Mona, altfel viața ar fi cam plicticoasă! Rafael era un om bogat, dar extraordinar de bun, pare-se. Câțiva ani după dispariția lui, Giorgio Vasari s-a apucat să scrie despre toți maeștrii Renașterii. Și-a numit cartea *Le vite*, „Viețile“. Îi datorăm multe dintre poveștile pe care ți le-am spus despre Botticelli și Da Vinci și, de asemenea, nenumărate despre Rafael. Vasari spune despre el, mai cu seamă, că îi aducea laolaltă pe oameni grație farmecului, bunătății și generozității sale: îl iubeau și simțeau în preajma lui alinare și armonie nu doar făpturile umane, ci și animalele, care veneau la el precum în mitul lui Orfeu!

— Orfeu? Mi-ai vorbit deja despre el?

— Nu-ți face griji, Mona, o să-ți vorbesc despre despre Orfeu cu alt prilej. Acum uită-te cu atenție. Prin Botticelli și Da Vinci ți-am arătat niște tablouri care sunt considerate „profane“, adică nu-și iau subiectul din istoria sacră. Aici e altceva. În Renaștere, pictura era cel mai adesea religioasă și era destinată capelelor din biserici, pentru răspândirea credinței și sublinierea mesajului catolic. Aici, cele trei personaje sunt personaje sacre. Le recunoști?

— Aș spune Maria și Isus… Dar cel care seamănă cu un mic sălbatic arată ciudat.

— Seamănă cu un mic sălbatic pentru că e Ioan Botezătorul, un profet care vestea venirea lui Cristos și care propovăduia în deșertul Iudeei. Acesta e motivul pentru care pictorii îl înfățișează într-o ținută atât de rudimentară. După cum vezi, ține o cruce. Știi de ce?

— E crucea lui Isus?

— Da, e o aluzie la crucea pe care va fi răstignit Isus. Iar el se află acolo, în stânga: e încă prunc și încearcă să apuce cartea pe care o

ținea mama lui, Fecioara Maria. E, cu siguranță, Evanghelia, care le anunță creștinilor atât „vestea cea bună" – cea a mântuirii lumii prin sacrificiul lui Cristos – cât și un moment cumplit, înspăimântător: moartea lui Isus, în chinuri groaznice, sub privirea Mariei, disperată și neputincioasă. Acesta e motivul pentru care poartă roșu, roșul sângelui, care se îmbină cu albastrul mantiei, culoarea cerului.

Mona a ridicat din sprâncene. Îi era greu să priceapă amestecul ciudat între acea vestire a violenței (cum putea oare o mamă să asiste la execuția fiului ei? I se părea cumplit) și blândețea scenei. Henry i-a văzut tulburarea și a lăsat-o, vreme îndelungată, să mediteze, pentru că Mona se reapucase să cerceteze tabloul.

— Și-atunci, Dadé, dacă mama lui știe deja că o să moară, de ce zâmbește? a întrebat ea ușor contrariată.

— Nu sunt decât niște simboluri, Mona, nu e adevărul. Iar dacă Fecioara a existat într-adevăr, putem fi siguri că nu zâmbea gândindu-se că fiul ei, la treizeci de ani după aceste clipe de duioșie, avea să moară țintuit pe o cruce. Cartea aceea îi anunță crucificarea, iar micul Isus, încercând să apuce obiectul, își întâmpină, simbolic, soarta. Rafael ne arată că, în fața destinului, trebuie să cultivăm *detașarea*.

— *Detașarea*? Ce înseamnă asta? E invers decât atunci când te atașezi? Adică e opusul iubirii?

— Nu, Mona, nu-i chiar așa. E mai degrabă o calitate care înseamnă să nu fii sclavul propriilor emoții și să știi să le ții la o distanță respectabilă. Vezi tu, deși era prinț între prinți, Rafael se detașa de faima lui, rămând simplu, cald, plăcut. Tablourile lui cereau o muncă istovitoare, dar, cu toate astea, au o frumusețe care dă sentimentul unei ușurințe insolente. Tot așa, în fața celui mai cumplit destin – moartea unui copil pe o cruce, în care dimensiunea glorioasă și cea terifiantă nu pot fi disociate – prevalează ceea ce italienii numeau pe atunci *sprezzatura. Sprezzatura* este dezinvoltura curtenilor, acea dezinvoltură care, în societate, înseamnă să nu te arăți afectat cu nici un prilej, fie el bun sau rău. Această detașare, Mona, nu înseamnă că nu simți nimic. Ci că poți să păstrezi dreapta

măsură, cumpătarea, eleganța. Te ajută să-ți conservi ceea ce unii numesc *har*.

Mona se simțea ușor confuză, pentru că explicația i se părea opacă în destul de multe privințe. Lecția fusese totuși însușită, grație câtorva frânturi pe care le pricepuse. Și datorită energiei binevoitoare a bunicului ei și a încăpățânării cu care i se adresa ca unui adult. Mona, care la început nu apreciase lucrarea, acum o savura. De data asta nu l-a mai tras pe Dadé de mână ca să părăsească grabnic muzeul. A continuat să se uite la acea familie sfântă și, mai cu seamă, la acea mamă, la acea frumoasă grădinăreasă, așa cum fusese supranumită, atât de miraculos de calmă și de luminoasă pe pajiștea ei cu flori, atât de îndatoritoare, deși la orizont se profilau nenorociri de neînchipuit. Apoi a mărturisit, râzând de propria ei vorbă de duh:

— E greu să te detașezi de ea.

4
Tițian
Încrede-te în imaginație

La fiecare nouă întâlnire cu doctorul Van Orst, lucrurile urmau aceeași regie. Mona intra în cabinet împreună cu mama ei, discuta cu pediatrul, se supunea unor examinări. Consultația dura circa douăzeci de minute, nu mai mult. Cu vocea lui groasă și răgușită, medicul reușea adesea s-o amuze, dar Mona își dădea seama că vorbele lui de duh n-o înveseleau decât pe ea. Camille, așezată lângă birou, își studia fiica, cu fața împovărată de o tulburare de nedescris. Apoi copila ieșea și aștepta pe un coridor mohorât, în timp ce mama ei rămânea cu doctorul. Așteptarea era apăsătoare pentru că acel culoar avea ecou, iar zgomotul îi păcănea în timpane. Ca să se liniștească, punea mâna pe pandantivul din jurul gâtului și fredona. În acea zi, Mona a deslușit ceva ciudat în expresia de pe chipul mamei ei. S-a mirat că nu-i spune nimic, absolut nimic. Odată ajunse afară, Camille s-a mulțumit să-i cumpere un *pain au chocolat*, cam fleșcăit și fără gust, de la unul dintre birturile de doi bani de pe rue d'Arcole, pripășit între două hidoase prăvălii de suveniruri. A sunat telefonul mobil, iar Camille a bombănit uitându-se la ecran. A șovăit, dar până la urmă a răspuns.

— Da, a zis ea, sigur, o să vin. Bine, bine…

A format, din mers, un număr.

— Da, Camille la telefon. Bun, să știi că mâine după- amiază n-am să pot să vă ajut… Îmi pare rău, dar șeful meu m-a pus de permanență: promit că o să vin vineri dimineață. Știu că o să fie prea târziu, dar… Auzi, îmi pare rău, chiar e complicat în momentul de față… Da, te sărut.

Mona a văzut mutra șifonată a maică-sii, i-a zărit pungile de sub ochi, cutele din colțurile gurii și a constatat că părul ei tuns scurt era mai ciufulit ca de obicei. Și-a zis, atunci, că era îngândurată încă de dimineață, pentru că voia să dedice mai mult timp numeroaselor ei

activități de voluntariat și nu izbutea din pricina cerințelor din ce în ce mai presante ale celui căruia îi zicea „șeful". Și-a mai zis și că, a doua zi, în timp ce mama ei se va duce să muncească, ea va fi la Luvru cu bunicul. Pe esplanada din fața primăriei se deschisese un patinoar, iar Mona a vrut să meargă să vadă cum se dau oamenii pe gheață. Camille a dus-o fără să stea pe gânduri, apoi a oprit-o în loc cu gest brusc.

— Stai, draga mea.

S-a lăsat pe vine și, cu mâinile sale vârâte în mănuși albastre, s-a întors spre ea. Atunci Mona și-a zis că mama avea s-o sărute și a zâmbit. Dar n-a sărutat-o. S-a uitat în ochii ei. Sau mai degrabă i-a privit ochii. Între pupilele lor nu exista comunicare, nu exista empatie. Cele ale lui Camille gravitau imperceptibil în jurul celor ale fiicei sale, de parcă ar fi căutat ceva în ele… Mona a simțit cum îi trece un fel de undă de frică prin stomac, dar, văzând teama mamei sale și spunându-și că nu are nimic de câștigat dacă i-ar spori-o, nu s-a dat în vileag.

— Ce frumoasă ești, scumpa mea!

Complimentul, atât de banal, i-a făcut o plăcere nebună Monei, căreia, de data asta, i-a fost greu să-și ascundă bucuria.

*

Henry fusese dintotdeauna îndrăgostit de Veneția, căreia îi cunoștea întreaga istorie și uimitoarele labirinturi. Pe vremea când mulțimile nu devastaseră încă Cetatea Dogilor, se bucurase acolo de niște veri miraculoase alături de femeia vieții lui. Mergeau nu atât prin zona Rialto sau a Pieței San Marco, cât prin cartierul mai puțin prețuit al Arsenalului, unde mai întâlneai încă adevărați lucrători de-ai locului. În fața *Concertului câmpenesc* atribuit lui Tițian, ca și în fața oricărei alte capodopere a unui artist al Serenissimei, Henry simțea cum se naște în el o voce inepuizabilă, dorința de a spune totul despre acest loc extraordinar și mai ales despre acel moment crucial al veacului al XVI-lea, când puterea venețiană începuse să se clatine. Fiindcă Veneția fusese unul din locurile de seamă ale

Europei, al diplomației, al artei, înainte să intre în perioada de declin de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și să ajungă, în zilele noastre, să-și tot pună în scenă carnavalul pentru turiștii lepădați din vaporettouri.

Concertul câmpenesc *avea în centru două personaje masculine, de vreo douăzeci de ani, așezate pe o întindere cu iarbă de un verde crud și vorbind din priviri despre activitățile lor respective. Cel din stânga era un băiat cu păr negru, având pe cap o scufie de catifea, îmbrăcat cu o pelerină scumpă din mătase roșie, cu mâneci bufante, și purtând niște încălțări bicolore. Cânta la lăută. Cel din dreapta, cu o hălăciugă de păr cârlionțat, desculț, își trăsese pe deasupra o haină de piele cafenie, după cum e portul câmpenesc. Lângă ei, dar văzută din spate și ușor mai avansată spre partea din față a tabloului, ședea o femeie goală și proaspătă, ușor durdulie, cu părul strâns în coc. Ținea între degete un fluier, în poziție verticală, fără să-l ducă totuși la gură. În stânga pânzei, o altă femeie goală, destul de asemănătoare cu cealaltă, deși stând în picioare cu fața spre privitor, se sprijinea de ghizdul fântânii care închidea compoziția și vărsa apă în ea cu o carafă de sticlă. Torsiunile bustului și picioarelor urmau două mișcări antagonice. Cele patru personaje ocupau primul din cele cinci planuri care se adânceau până în zare. În cel de-al doilea plan, în extrema dreaptă, un păstor mâna o turmă de oi, ocolind un pâlc de stejari. Mai departe, peisajul se înălța printr-o colină în vârful căreia se zăreau câteva case. Și mai departe, se ghicea un râu întrerupt de o cascadă. Natura, învălurată, se întindea până la cerul înnorat, luminat de scăpătatul soarelui la sfârșitul unei după-amiezi de vară.*

— Douăsprezece minute fără să te miști, Mona, ce progres!

— Astăzi tu te miști fără încetare! Mă împiedicai să mă concentrez, așa că o luam de fiecare dată de la zero!

— Și unde era acest „zero"? De unde o luai de la capăt?

— Tocmai, Dadé, a răspuns micuța după o ezitare îndelungată, e

greu de spus, pentru că mi se părea că sunt pierdută în tablou. Există, în mijloc, acei doi băieți îmbrăcați și apoi cele două fete goale de-o parte și de alta și, puțin mai departe, un păstor... Te întrebi ce caută împreună! (Mona și-a luat un aer șmecher.) Trebuie să fii adult ca să știi, nu?

— Ei bine, stai liniștită, adulților le e și lor greu să găsească răspunsul. Dar tu ai pus întrebarea potrivită! Fiindcă ai dreptate, e un amestec ciudat. De ce oare acei bărbați îmbrăcați – unul în straie de oraș, celălalt în ținută de păstor – sunt însoțiți de acele două femei fără veșminte? Tocmai asta trebuie să ghicim...

— Oare oamenilor din vremea aceea le era mai ușor să înțeleagă decât îmi e mie?

— Cu siguranță le era puțin mai ușor, pentru că referințele se modifică în timp și unele dintre ele, evidente într-o anume perioadă cum ar fi Renașterea, într-o bună zi sunt date uitării. Acestea fiind zise, în arta venețiană de la începutul secolului al XVI-lea, pictorilor le place mult să-și învăluie tablourile în mistere... Iată-l pe primul dintre ele: imaginea nu este semnată. Obiceiul de a-ți aplica numele chiar în spațiul lucrării, adesea într-un colț, nu se răspândește cu adevărat decât între secolele XVII și XIX. Iată de ce e greu să-l identificăm pe autorul tabloului nostru.

— Ei bine, eu, a replicat Mona triumfătoare în timp ce studia discret pendulul de la Luvru, știu cine e... E Tiziano Vecellio. (În treacăt fie spus, a stâlcit rău pronunția numelui.)

— Da, draga mea Mona, o să te felicit că știi să citești o etichetă după ce o să-ți îmbunătățești italiana... Acest Tiziano Vecellio (Henry s-a străduit să sublinieze fiecare consoană), zis Tițian, era elevul unui anume Giorgione. Și, multă vreme, *Concertul câmpenesc* i-a fost atribuit acestuia din urmă. Pur și simplu pentru că Giorgione inventase și dezvoltase tema aceasta atât de descumpănitoare pe care o avem în fața ochilor: femeia goală în sânul naturii.

— Atunci de ce astăzi e mai degrabă Tițian decât Giorgione?

— E cam ca într-un puzzle: niște istorici au descoperit în operele lui Tițian niște elemente pe care le descoperim, risipite, în *Concertul*

câmpenesc. Există așadar un mănunchi de indicii, dar nu și niște dovezi sigure. În orice caz, să spunem că e un tablou impregnat de spiritul lui Giorgione, fiindcă, deși a fost pictat de Tițian, acesta a făcut-o în jur de 1509, când de-abia împlinise douăzeci de ani, sub influența maestrului în atelierul căruia se formase – maestru care a murit de ciumă în 1510.

— Și-acum, putem afla ce fac doi bărbați îmbrăcați cu două femei goale?

— Stai, înainte de asta, o să risipesc al doilea mister… Nu te-ai întrebat de ce un tânăr elegant cântă din lăută, cot la cot cu un băiat de la țară în stânga sa?

— Adevărul e că pare cam ciudat…

— La nivelul ansamblului, Tițian încearcă să producă un efect de armonie, de continuitate. Peisajul, cu vâlcelele lui, cu râul, casa și arborii săi, păstorul care-și mână dobitoacele, cele două personaje centrale – unul orășean, celălalt de la țară – par că fuzionează în atmosfera unui sfârșit de zi, exprimat grație calității unei picturi cu tonuri crepusculare, minunat modulată. Dacă un bărbat de la oraș și unul de la țară se întâlnesc, și se înțeleg de minune, asta se întâmplă pentru că Tițian căuta să dea glas acordului perfect. Acordul unui sunet frumos, al unei melodii frumoase. Da: ceea ce îi aduce pe toți laolaltă este cu siguranță acel încântător concert în aer liber.

— Le-ai uitat pe femeile goale, Dadé. Cea care ține fluierul în mână participă totuși la concert, nu?

— Într-adevăr, așa s-ar zice. Nu e însă foarte verosimil. În loc să crezi că femeia aceea goală care cântă la fluier și cealaltă care toarnă apă în fântână se află cu adevărat alături de cei doi bărbați, trebuie să-ți spui că sunt rodul închipuirii lor. Iată cheia enigmei. Concertul pe care elegantul băiat de la oraș îl interpretează în tovărășia celui de la țară le invocă pe cele două femei și le face să se ivească în mintea lor. De parcă acel orășean, acel aristocrat superb, se refugiase de fapt în natură, în acel univers pastoral, ca să dea frâu liber iubirii sale față de poezie, față de cânt și, îți repet, față de imaginație… În Renaștere, aceasta era numită cu o vorbă frumoasă:

phantasia, iar *phantasia* a cunoscut o adevărată epocă de aur, o propagare fără precedent.

— De fapt, artistul vrea să vorbească despre iubire…

— Nu greșești. Desigur, în tabloul acesta al lui Tițian, cele două nimfe sunt frumoase și senzuale; desigur, poți bănui că această imagine mentală nu e străină de dorința amoroasă și că seamănă cu o *fantasmă*. Dar, vezi tu, nu cred că asta e esențial. Fiindcă acele două femei, una cu fluierul, cealaltă cu șipul, sunt niște alegorii ale creației și ale reveriei poetice. Concertul în sânul naturii acționează ca un declanșator al imaginației, care produce ea însăși motive imaginare. Fiindcă imaginația cheamă întotdeauna și mai multă imaginație, pentru că aleargă de-a lungul unei spirale care se hrănește din propria ei mișcare. Tabloul acesta ne povestește exaltarea miraculoasă pe care o trăiești închipuindu-ți lucrurile din ce în ce mai profund, și ne poftește să avem încredere în această fenomenală facultate, mulțumită căreia invizibilul devine vizibil și improbabilul, posibil.

Mona s-a încruntat și a aruncat o ocheadă spre stânga, menită să-l invite pe bunicul ei să se întoarcă discret. El a priceput mesajul și a făcut întocmai. La început n-a observat nimic, dar apoi a remarcat o doamnă de vârstă respectabilă, cu un șal verde, pudrată discret, care stătea în preajma lor de ceva vreme și le ascultase tăcută conversația… Doamna s-a îmbujorat, a tușit ușor și s-a îndepărtat cu pași grăbiți.

— Ai fi zis că e îndrăgostită, Dadé!

— Ai prea multă imaginație, Mona…

5
Michelangelo
Eliberează-te de materie

Hotărât lucru, Diego era un dobitoc incorigibil, incapabil să-și înfrâneze întrebările, care țâșneau ca niște diavoli dintr-o cutie și stârneau hilaritatea întregii clase prin grosolănia lor. De data asta o ascultase foarte atent pe învățătoare, doamna Hadji, care-l muștruluia pentru că nu se aliniase sub adăpostul din curte, când sunase de ora zece și jumătate.

— Trebuia să încetezi să te joci, Diego! i-a trântit ea autoritar.

Iar Diego, în fața acestui reproș care se dorea grav și precis, a răspuns. Nu răutăcios, cu siguranță, ci mai degrabă cu o sinceră curiozitate, dar într-un mod atât de stângaci, încât doamna Hadji și-a pierdut cumpătul.

— Dar, dumneavoastră, i-a întors-o el, când v-ați oprit din joacă?

A fost trimis la director, în lacrimi, convins că nu merita să fie pedepsit.

În timpul recreației mari de la prânz, Jade și Lili au invitat-o pe Mona să joace ceea ce ele numeau „*la nouba*"[7] – joc prin care se proiectau în ceea ce ele își imaginau că e universul muzicii. Una dintre fete își asuma rolul de producătoare. Cu niște accesorii improvizate, aceasta o înzestra pe una dintre colegele ei cu o deghizare excentrică, astfel încât să aceasta să interpreteze dezlănțuită piese pentru chitară sau vocale. Cea de-a treia făcea pe spectatoarea fanatică sau pe criticul nemilos. De data aceasta însă, Mona a rămas mută. Nu avea chef. Nu-i stătea mintea la fleacuri. Ceva îi inhiba entuziasmul obișnuit. Acest ceva era întrebarea lui Diego din dimineața respectivă. Își dădea seama că băiatul nu o pusese deloc cu impertinență. Diego se întrebase în cel mai sincer mod cu putință: „Când încetează un individ să se mai joace?" Începând cu ce prag, la ce vârstă anume dispare această plăcere a

poveștilor pe care ți le născocești și pe care le interpretezi cu o nepăsătoare spontaneitate? Când se blochează această abilitate de a pătrunde în altă lume, de a transforma totul din jur în castel, în prerie din Vestul Sălbatic sau în navă spațială? De-acum, Diego și Mona vedeau ivindu-se această ciudată perspectivă, de parcă ar fi presimțit că într-o zi, o zi foarte apropiată, poate, vor abandona și ei tărâmurile fluide unde joaca ține mai mult de o dispoziție firească decât de o hotărâre conștientă. Dar când? Când exact se produce acea ruptură?

Și, în timp ce gândurile îi vâjâiau prin cap, trupul Monei încremenise în mijlocul curții unde copiii se agitau ca niște atomi. În clipa aceea, o minge grea din spumă, care adunase apa jegoasă din bălți, a țâșnit de niciunde și a izbit-o violent în tâmplă. S-a prăbușit pe-o parte și, îngrozită, a simțit că îi dau lacrimile. Și le-a stăpânit cu un sălbatic efort de voință, jignită că vede cum un băiat, faimosul Guillaume, arătosul repetent pe care-l detesta, se repede spre minge și își reia partida de fotbal, cu o desăvârșită indiferență. Fără vreo vorbă, vreun gest, vreo privire. Din fericire, Lili și Jade s-au repezit ca s-o ridice și și-au reînnoit propunerea:

— Hai să ne jucăm *nouba*!

Acum, Mona a încuviințat. Adunându-și toată imaginația de care încă mai era capabilă, și-a închipuit că e o vedetă pop dezlănțuită, Jade a devenit un manager țicnit, iar Lili, o gloată de o sută de mii de oameni. Un soare discret le dansa pe chipuri.

*

De data asta, Henry a condus-o pe Mona într-o sală care șoca privirea printr-un soi de răceală magistrală, lipsită de seducția imediată a picturii. De altfel, era puțină lume în acea galerie situată în aripa Denon a Luvrului și căreia Henry îi găsise dintotdeauna două păcate: semăna mai mult cu un loc de trecere, cu un sas ducând către altceva decât către sine, și era spectrală, aproape mortuară. Dar acest simțământ se potrivea poate cu propriul ei obiect: sculptura și, în mod special, sculptura italiană a Renașterii, cu

desfășurarea ei de umbre negre – bronzurile – sau albe – marmurile.

Mona mergea cuminte alături de Henry spre o lucrare din piatră înfățișând un om în plină convulsie. Pe măsură ce se apropiau, spațiul răsuna mai tare, iar urechile fetiței șuierau, chinuite de zbieretele unui copil cocoțat în cârca unui bărbat corpolent – cu siguranță tatăl lui –, șiroind de nădușeală. Mona și-a zis că și ei, într-un trecut nu foarte îndepărtat, îi plăcea să se suie pe umerii adulților. Așa că l-a rugat pe bunicul ei, uriaș și încă verde, s-o care în spate. Exercițiul era periculos, dar Henry i-a dat ascultare, și-a îndoit trupul ciolănos și a ridicat-o pe Mona cu o extraordinară forță spre tavan, astfel încât fetița s-a trezit la doi metri și jumătate deasupra solului, aproape la același nivel cu un chip de marmură pe care vizitatorii nu-l puteau vedea decât de jos.

Fața aceea avea ochii închiși, gura – ușor cărnoasă –, de asemenea, o regularitate a trăsăturilor absolut perfectă, cu un nas fin și drept care împărțea în două un cap acoperit cu o claie de păr cârlionțat. Capul stătea aplecat pe umărul drept, fără să-l atingă totuși, iar din acest umăr pleca un braț suplu și musculos, care se îndoia spre interior la nivelul cotului și se termina cu o mână masivă care atingea ușor torsul sau, mai exact, acoperea cu palma locul inimii și căuta, cu vârfurile degetelor, linia mediană care despărțea corpul în două emisfere, adică sternul. Deasupra pieptului se ridica un veșmânt subțire. Băiatul era de altfel complet gol și i se vedea limpede pubisul lipsit de păr deasupra locului unde i se uneau picioarele, dintre care unul, cel stâng, se sprijinea pe un bloc de marmură mai voluminos și se îndoia pivotând imperceptibil spre dreapta, ceea ce crea o mișcare a bazinului, o deplasare extrem de clară a șoldului, aproape aeriană. Ca să întărească această impresie, brațul stâng bascula în spate, dispărând după ceafă. La modul general, ai fi zis că e un fel de dezmorțire extatică a unui individ lungit pe jos, dar reprezentat în poziție verticală. La picioarele personajului se afla un morman inform de piatră, care urca ca un fel de val până în spatele șoldurilor. În vârful acestei materii foarte puțin cizelate se profila

un misterios cap de maimuță, abia schițat.

Nu Mona a fost cea dintâi care a ostenit cercetând în tăcere lucrarea, ci bunicul ei, strivit de povara nepoatei care îi stătea pe umeri. A lăsat-o pe podea. Acum, Mona vedea mult mai jos; și-a întors privirea de la sexul statuii (care i se părea atât de proeminent, încât o stânjenea) și s-a uitat țintă la chipul de marmură lăsat pe spate. Dintr-odată a avut sentimentul că era foarte departe, că trona la o mare înălțime.

— Dadé, e bucuros, sau trist?

— Tu ce zici?

— Câte puțin din amândouă… Când îl priveam de aproape, de pe umerii tăi, aș fi zis că era mai degrabă fericit, dar de-aici mi se pare că îl încearcă un fel de durere. În orice caz, eu, când nu mă simt bine, mă răsucesc în loc… Cam ca el!

— Știi, avem destul de puține certitudini în privința acestei statui. Rămâne cu desăvârșire ambivalentă. Dacă știm totuși ceva sigur, acesta e în primul rând autorul ei: Michelangelo Buonarroti, poate cel mai mare artist al tuturor timpurilor, un bărbat excepțional și straniu, căruia talentul și firea sucită i-au atras numaidecât invidia contemporanilor, odată cu perioada lui de formare la Florența. Se povestește, de pildă, că unul dintre colegii lui de ucenicie, iritat de amestecul de virtuozitate artistică și de bădărănie din ființa lui, i-a trântit un pumn violent în nas. Și Michelangelo a rămas desfigurat pe viață, o viață îndelungată de altfel. Pe lângă faptul că era detestabil, a ajuns și respingător…

— Respingător? Păi și tu ai o ditamai cicatricea, iar eu i-aș da un pumn zdravăn oricui ar spune că ești respingător! s-a oțărât Mona, după care a adăugat cu un ton pișicher: Ești foarte frumos, Dadé!

— Ai gusturi bune… Tatăl lui Michelangelo considera că era rușinos să devii sculptor, pentru că în vremea aceea era o profesiune considerată inferioară, manuală și era asimilată muncii artizanale a cioplitorilor în piatră. Dar Michelangelo era intim convins de vocația sa. Era și literat, poet, adept al unei doctrine a Antichității, numită „neoplatonism". Își datorează numele marelui filozof grec Platon și

concepe lumea terestră și corpul uman ca pe o închisoare din care trebuie să evadezi ca să ajungi mai presus, în domeniul spiritului, ideilor, imaginației. Un prinț din Florența, celebru pentru gustul său rafinat în materie de arte, pe numele său Lorenzo de Medici și supranumit „Magnificul", era și el neoplatonician și, fiind de timpuriu admirator al lui Michelangelo, i-a încredințat niște comenzi ample.

— M-ai adus să văd o statuie a acestui prinț?

— Nu, în fața ta nu se află Lorenzo de Medici… De fapt, la începutul secolului al XVI-lea, văzând frumusețea și puterea Florenței, altă cetate, care era leagănul Italiei și al Europei creștine, a început să-i invidieze splendoarea și a vrut să rivalizeze cu ea.

— Cunosc cetatea asta. E Roma. Tata face mereu gluma asta. În loc să zică „Toate drumurile duc la Roma", spune „Toate drumurile duc la rom". Iar eu râd. Dar mai ales ca să-i fac plăcere…

— Deocamdată lasă-l pe „papa" al tău cu glumițele lui și află că, la Roma, exista pe vremea aceea un papă foarte bogat, mare admirator al lui Michelangelo. Se numea Iulius II și cheltuia foarte mulți bani ca să înfrumusețeze orașul.

— Ah, da, cel care l-a angajat pe Rafael!

— Felicitări pentru ținerea de minte! L-a angajat deci și pe Michelangelo, care s-a îmbogățit, dar care a dus totuși o viață modestă, la limita sărăciei, și profund solitară. Se spune că își îngrămădea banii sub pat fără să-i cheltuie. Mai târziu, Iulius i-a cerut să-i imagineze mormântul. Iar statuia din fața ta a fost realizată tocmai pentru această comandă, precum și o a doua, pe care o poți vedea alături (i-a arătat *Sclavul răzvrătit* care îi făcea pandant, în galeria din Luvru, *Sclavului murind*): și una, și cealaltă trebuiau să împodobească grandiosul monument funerar al papei.

— Vorbești de locul unde este înmormântat Iulius? E trist să-ți imaginezi propria moarte.

— Tocmai, Mona. Pentru Iulius, care era papă și credea în viața veșnică, în înviere, un asemenea proiect nu trebuia să fie un semn al disperării, ci un amestec subtil și paradoxal de fericire și nefericire, de slavă eternă și de doliu nesfârșit. Iar Michelangelo înțelegea

perfect asta… Poet magnific, a scris de altfel cândva următorul vers: „Bucuria mea e melancolia."

— Era probabil foarte greu să lucrezi cu Michelangelo!

— Și exact din acest motiv, chiar în cazul unor lucrări colosale, cum va fi mai târziu Capela Sixtină, era întotdeauna singur, dificil cu prietenii și complet incapabil să-și împărtășească șantierele colosale cu diverși colegi sau asistenți. Dar Michelangelo se înțelegea bine cu papa Iulius II, pentru că aveau firi asemănătoare, și unul, și celălalt erau irascibili, lipsiți de cel mai mic simț al compromisului, indiferenți la opinia altora, cu excepția cazului când se ridicau la standardele pe care și le fixaseră lor înșiși. Nimeni nu a nutrit, în toată istoria omenirii, atâta poftă năprasnică de frumusețe. Dar nu o frumusețe blândă, grațioasă precum cea a lui Rafael: trebuia să fie o frumusețe chinuită și tensionată de energii contrare. De aceea, s-a vorbit la Michelangelo despre *terribilità.*

Mona s-a agățat de încheietura mâinii bunicului, a cărui voce devenea ea însăși cam teribilă, într-atât părea de gravă. Cu mâna rămasă liberă, bătrânul a descris atunci un soi de spirală în aer – gest înrudit cu cel al unui dansator și care a imitat ondularea corpului sculptat, asemănătoare unei flăcări.

— Acest corp, Mona, e trupul preafericit al unui băiat perfect, grațios și robust, în plină maturizare, străbătut de un spasm de plăcere, și, totodată, un trup zbuciumat de suferință. Lucrarea se numește *Sclav murind* și extraordinara ambiguitate a expresiei lui încearcă să ilustreze o idee descumpănitoare. Cu atât mai descumpănitoare, cu cât vine de la un artist care are neîncetat mâinile ocupate cu cioplitul pietrei sau cu lupta cu pensulele și culorile. Ideea este următoarea: se cuvine să te eliberezi de materie, de lumea concretă și palpabilă. Acest trup, Mona, acest trup vibrant trece de la rătăcirile vieții la sferele ideale ale lumii de dincolo, așa cum trece de la statutul de sclav la acela de om liber, așa cum trece de la masa informă a marmurei la splendoarea unei sculpturi. Iar aceste trei treceri – care sunt toate niște despărțiri de materia brută, greoaie, alienantă a lumii – se petrec împreună, într-o teribilă

mișcare de bucurie și de sfâșiere, întrepătrunse. E o eliberare.

Henry a tăcut și a pus-o pe nepoata lui să dea câteva ocoluri statuii. Până în clipa în care, atentă la flancul stâng, ea a pus în sfârșit întrebarea pe care o aștepta.

— Și de ce apare un cap de maimuță?

— Sunt bucuros că te miri… Fără îndoială, pentru că maimuța e o parodie a omului și a artistului – a artistului care imită tot ce vede, care maimuțărește tot ce-i iese în cale. Privește: aici e prizoniera unui morman de materie confuză, neterminată. Simbolizează acel nivel material, inferior, al vieții, dincolo de care se cuvine să te ridici. Știi, Mona, lui Michelangelo îi plăcea să spună că figura exista deja în blocul lui de marmură și că era de ajuns s-o dezvăluie, s-o facă să țâșnească din învelișul ei. În încâlceala materiei se cuibăresc deja spiritul și idealul, opera în puritatea ei.

La auzul acestor vorbe, Mona și-a luat ochii de la *Sclavul murind,* s-a îndepărtat, împreună cu bunicul ei, dar, chiar înainte să iasă din galerie, s-a oprit brusc, s-a întors spre sculptură și nu s-a putut împiedica s-o salute imitând un cimpanzeu: îndoindu-și genunchii, a mormăit de trei ori și s-a scărpinat la subsuori. Henry a vrut să se alăture Monei în această imitație sălbatică, dar și-a cenzurat brusc pornirea, văzând un paznic de sală care bodogănea ca un necioplit.

---

7. Petrecere, muzică (fr.).

6
Frans Hals
Respectă-i pe oamenii de rând

Voința nu mai era de ajuns. Paul începuse să bea prea mult. Cu limba împleticită și umerii încovoiați, o bătea la cap pe Camille cu ceea ce insistent numea „problemele lui materiale“, cărora nu le putea face față, dar care, în mintea lui, nu afectau cu nimic investiția lui afectivă, intactă, imensă, în familie. Camille asculta, neliniștită și temerară. În seara aceea însă, la masă, în fața fiicei sale și lângă paharele care se goleau unul după altul, femeia a anunțat sec că nu mai știa dacă, de fapt, acele faimoase „probleme materiale“ nu-i slujeau ca să se poată refugia în vin.

— Și-o să vezi că porcăria asta chiar e o *problemă materială* – după cum spui.

Paul, jignit că și-a văzut dintr-odată viciul dat la iveală în fața fiicei sale, s-a simțit ispitit să-și ia tălpășița, spărgând cu furie ceva, orice, numai zgomot să fi făcut. Însă pur și simplu nu a avut curaj. Nici pentru asta nu avea suficientă voință. Camille și-a reproșat îndată că o făcuse pe fiica ei să asiste la așa ceva și că, fără îndoială, fusese nedreaptă… Dar era prea târziu. Mona, la început șocată, intimidată de această violență rece, a avut apoi o reacție uimitoare: s-a întins, scoțând un mic oftat de ușurare, de parcă ar fi încercat să-și dezmorțească membrele și să le lungească, să le facă zvelte ca să le amplifice, eliberându-se cât mai mult de învelișul ei de copil, ca să se integreze în această lume a adulților în care nimerise fără să vrea. Și, relaxându-se, destrăma și atmosfera împovărătoare din jur. Apoi, cu o voce caricatural fermă și calmă, a maimuțărit neîndemânatic, dar cu dârzenie, o cugetare de persoană adultă.

— Știi, mamă, tata ar putea cândva să-și transforme problemele. (Auzind asta, Paul a tresărit, dar s-a abținut să-și întrerupă fiica.) Ar putea să facă din ele o poveste măreață! În cărți și în filme există întotdeauna amărăciune și necazuri, dar, când sunt povestite cum se

cuvine, totul devine frumos…

Paul și Camille au rămas năuciți vreo zece secunde, în timp ce Mona, fără o vorbă în plus, ferindu-se chiar să mai isprăvească de istorisit cele câteva pățanii de la școală, s-a zăvorât într-o tăcere senină – tăcerea misiunii îndeplinite. Cina a trecut foarte repede și, imediat ce și-a înghițit borcănelul cu șarlotă de cafea, s-a dus la ea în cameră.

— Paul, mă asculți?

— Da.

— Psihiatrul ăsta îi face Monei extraordinar de bine, nu?

— Da. Teribil de bine. Ia te uită, următoarea consultație e, de altfel, mâine.

*

Semaforul arăta roșu. Mona s-a desprins de mâna bunicului, a țâșnit ca să traverseze strada, a atins trotuarul și după aceea a făcut stânga împrejur, întorcându-se spre bătrânul care înainta cu pas domol, și l-a apucat din nou de mână. Un adevărat micuț bumerang…

— Știi, Mona, nu prea-mi place când o tulești așa!

— Oh, Dadé! Sunt foarte atentă! Și întorc mereu capul să văd dacă ești acolo.

— Ai grijă, într-o zi o să mă transformi în fantomă.

Observația – în mod obiectiv înspăimântătoare – a uluit-o pe Mona. În fantomă? De ce, mă rog? Henry făcea aluzie la mitul lui Orfeu, pe care îi promisese că i-l va istorisi atunci când se aflau, cu trei săptămâni în urmă, în fața tabloului lui Rafael.

— Orfeu era poet și cânta minunat din liră. Cântul său se dovedea atât de frumos încât vrăjea până și animalele.

— Chiar e cu putință așa ceva?

— Cum-necum, Orfeu reușea. Vocea lui atrăgea leii și caii, păsările și reptilele, rozătoarele și elefanții. Era irezistibil! Într-o zi, Orfeu s-a îndrăgostit de o nimfă numită Euridice și a luat-o de nevastă. Din nefericire, ea a fost mușcată de un șarpe și a murit. Poetul, răvășit

de durere, a coborât pe tărâmul morților, încercând s-o redobândească. Grație purității cântului său, l-a convins pe Hades, zeul Infernului, să-i acorde dreptul s-o aducă la suprafața pământului. Hades totuși i-a impus o condiție: Orfeu nu trebuia, cu nici un chip, să-și întoarcă privirea ca să-și vadă iubita, înainte să se fi întors printre cei vii. La câțiva pași însă de capătul drumului spre lumină, Orfeu a fost cuprins de îngrijorare că nu mai aude pașii nimfei. A aruncat îndărăt o privire nerăbdătoare și înspăimântată. Ea s-a preschimbat într-un abur străveziu și a dispărut pe veci în întuneric.

— Vai, Dadé, ce trist!

De-a lungul întregului drum spre Luvru, Mona s-a lipit de Henry ca o jivină speriată. I se punea-n cale, agățându-se de toate cutele hainelor lui, și se lăsa amețită de parfumul de colonie pe care-l răspândea. Și, mai ales, își repeta că trebuie întotdeauna să privești „drept înaintea ta, drept înaintea ta, drept înaintea ta". Această mantră a ajutat-o să-și concentreze atenția atunci când a descoperit tabloul zilei, în colecțiile olandeze de secol al XVII-lea.

Era efigia unei femei, în format modest și aproape pătrat – puțin mai înalt decât lat –, unde se decupa, la nivel de bust, silueta generoasă, dar nu exagerat de grasă, a unei brunete întoarse trei sferturi către dreapta ramei. Zâmbea, dezvelindu-și marginea dinților, ochii îi erau pe jumătate închiși, apăsați de niște pleoape grele de atâta băutură și veselie. Orientarea pupilelor te îndemna să crezi că femeia se amuza de ceva aflat în afara câmpului nostru vizual. Pe fața ei, un pic durdulie, ieșeau în evidență obrajii îmbujorați. În rest, pielea îi era albă și compactă, îngroșată de relieful tușei picturale, și contrasta cu o claie de păr încinsă cu o bentiță, dar lunecând neglijent până la spate: un soi de ciufuleală, care sublinia natura populară, țărănească, a modelului. Mai era și pieptul, strâns puternic și bombat. Astfel, la nivelul decolteului se înfoia curba celor doi sâni, lipiți unul de altul sub o cămașă albă, acoperită la rândul ei cu o vestă de un roșu corai. În arierplan, decorul complet neclar, realizat integral în tonuri brune și cenușii,

putea să sugereze asperitățile unor stânci, dar, la fel de bine, cerul plumburiu al Nordului și, prin absența oricărui element bine definit, îndrepta și mai mult atenția către această tânără liberă, voioasă și șleampătă.

Mona a cercetat-o îndelung, aproape douăzeci de minute, apoi a studiat eticheta.

— Ce-nseamnă țigancă, Dadé?

— Ca să fiu cinstit, Mona, la vremea când a fost realizat acest tablou, pe la 1626, nu se știa precis… Țiganii erau o stirpe misterioasă, socotită exotică, cu obiceiuri și îndeletniciri de neadaptați. Erau nomazi, adică nu stăteau niciodată prea mult în același loc, și, neavând rădăcini, trăiau în voia soartei, băteau drumurile, fără să se integreze în breslele tradiționale. Trezeau un pic de spaimă, desigur, dar, pe de altă parte, întrupau o formă de libertate care avea o aură fascinantă. Erau faimoși pentru talentele lor de muzicanți și li se atribuiau haruri vrăjitorești: ghicirea viitorului, mai cu seamă în cărți de joc, în globuri de cristal sau în liniile din palmă.

— Viitorul? Hei, Dadé, mie ce-o să mi se întâmple?

Și Mona a întins palma. Cât de tare l-a amărât pe Henry această întrebare, formulată cu tulburătoare melancolie… Simțea în ea spaima de orbire, de întunericul veșnic, își simțea nepoata rătăcită într-o noapte fără lună și stele. Era oare posibil? Chiar se putea întâmpla asta? Mona își studia palma, urmărea un semn, un crâmpei de mesaj, un mic far luminos printre brazdele pielii ei rozalii. Și-a îndoit degetele, și-a strâns pumnul. Era sfâșietor. Henry a simțit că i se rupe inima și i se cufundă în adâncul stomacului. S-a mai gândit însă o dată, cu voința de fier de care era capabil în astfel de momente, la imperioasa necesitate a proiectului care o viza pe nepoata lui, în cazul în care vederea i-ar fi fost cotropită de beznă.

— În schimb eu, Mona, aș vrea să-mi spui în primul rând ce crezi despre această țigancă…

— Uf, e greu de zis, Dadé. Când mă duci la Luvru, o faci ca să văd bărbați și femei care arată destul de bine, nu? Mă rog, așa mi se

părea… Zeițele lui Botticelli, Gioconda lui Leonardo, Sclavul lui Michelangelo erau wow! Pe asta, fără să vreau să te indispun, să zicem că o găsesc mai puțin frumoasă. (Mona a păstrat o tăcere prelungă.) Și în același timp…

— Ce anume?

— Și în același timp, dacă artistul a pictat-o, înseamnă că o credea drăguță, nu?

— Cu siguranță. Nu știu dacă ar fi folosit cuvântul ăsta, dar în orice caz găsea ceva la ea, ai dreptate. Ceva demn de a fi obiectul unui portret. Trebuie să înțelegi asta, Mona: încă de la începutul Renașterii, în secolul al XV-lea, existau din ce în ce mai mulți indivizi care voiau să li se facă portretul. Îi plăteau – uneori foarte mult – pe artiști ca să le înfățișeze chipul, și aceștia trebuiau destul de des să insiste asupra calităților fizice, ștergând defectele, să facă persoana să strălucească, prezentând-o într-o lumină favorabilă, glorioasă: straie elegante, o activitate măgulitoare. Iar aceste persoane erau îndeobște oameni bogați, cu o poziție de vază în societate. Portretul le consolida imaginea, valoarea și puterea. Iată de ce există atâtea efigii de prinți sau de regi în galeriile Luvrului.

— Da, dar există și picturi cu oameni din popor. Îmi amintesc de tabloul lui Tițian: apărea acolo băiatul acela de la țară care cânta împreună cu altul îmbrăcat dichisit!

— Foarte adevărat; dar nu era un portret. Amintește-ți. Tițian nu îl izola pe băiat. În vocabularul artistic, asta se cheamă „scenă de gen‟, adică o scenă populară, luată din viața de zi cu zi, în care există acțiune. În portret nu apare cu adevărat o acțiune; totul e încremenit ca în veșnicie.

— Numai că mie mi se pare că țiganca se mișcă, ba chiar… chiar își întoarce capul. Ca Orfeu al tău…

Amintindu-și asta, fața i s-a schimonosit.

— Bună observație, Mona: femeia tocmai se întoarce către ceva sau cineva din afara cadrului: nu știm ce e, dar, într-adevăr, un anume element îi atrage atenția. Și o face să zâmbească. Așadar e surprinsă în cursul unei acțiuni…

— Ce acțiune?

— Imposibil de spus, dar artistul e olandez; se numește Frans Hals. Iar Olanda, în prima parte a secolului al XVII-lea, e o țară unde sunt pictate enorm de multe momente vesele și populare, în care se distrează oamenii simpli: dansuri, mese, serbări în stradă sau prin hanuri. Scene de gen, episoade anecdotice ale cotidianului, în care explodează o bucurie sinceră și călduroasă.

— Ca la o petrecere aniversară cu Jade și Lili!

— Înlocuiește sucurile de fructe și băuturile gazoase cu vin și cam așa e, Mona… Iar acum uită-te cu atenție la ce face Frans Hals. O izolează pe țiganca lui de restul scenei, și îi oferă un cadru doar al ei: tabloul e, prin urmare, la granița dintre scena de gen și portret. Sau, altfel spus, scena de gen alunecă, printr-un simplu procedeu de cadraj, spre portret. Și aici se află cheia acestui tablou: tânăra asta ciufulită, cu pomeți îmbujorați, poate cherchelită, care aparține unui grup social marginalizat – țiganii – vede cum i se acordă o onoare rezervată în mod tradițional nobililor și bogătanilor. Nu vom ști cu siguranță niciodată despre ce e vorba: ea va rămâne veșnic o țigancă oarecare, dar Frans Hals caută să trezească stimă pentru ea și ai ei.

— Frans Hals era țigan?

— Nu. Și a executat portrete ale unor oameni de toate condițiile. Era apreciat în mod special pentru felul în care își întărea tușa, în care o făcea vizibilă, aproape palpabilă, astfel încât pictura lui să nu dea iluzia unei texturi continue, ci să dezvăluie mai degrabă o juxtapunere, dinamică și ușor sacadată, a unor fâșii de culoare. O asemenea tehnică poate să pară abruptă, aproape șocantă, dar este cu precădere mai energică. Fețele câștigă un plus de vitalitate.

— Ai zice că sunt chiar aici, zău! Că le poți atinge!

— Exact. Acesta e motivul pentru care Frans Hals a fost foarte solicitat în orașul olandez Haarlem, unde locuia. Marile ghilde de negustori, gentilomii bogați, înalții dregători își doreau să aibă o efigie semnată de mâna lui și, în schimbul unor sume frumușele, sporeau rândurile clientelei sale. Dar asta nu e tot: fără comanditar,

doar din dragoste de oameni și ca să-și comunice prețuirea față de norod, Hals înfățișa bucuros indivizi oarecare, ca să le pună în evidență caracterul; picta „moace‟, cum se spunea, a căror expresie putea să alunece spre trivialitate sau exces. Omagia emoțiile puternice, concrete, umane, de care cel mai adesea portretele oficiale ale unor modele considerate importante se fereau.

— Am înțeles, Dadé, care e deci lecția zilei de azi?

— E foarte simplă. Frans Hals ne spune că această țigancă, cu toate imperfecțiunile ei, cu toate sucelile ei, cu vulgaritatea ei și reputația dubioasă a neamului său, merită tot atâta prețuire ca nobilii și notabilitățile. Iată de ce Frans Hals a pus-o pe pânză, și nu trebuia să fie țigan ca s-o facă. Ci doar artist… Ce ne șoptește el e că oamenii umili trebuie respectați.

— Am priceput, Dadé…

În spatele lui Henry Vuillemin, o tânără vizitatoare, spuzită de pistrui și purtând niște ochelari mari, roșii și rotunzi, ascultase tot fără să clipească. Un băiat, cu o șuviță de păr atât de lungă și de unduioasă, încât părea că îi suflă vântul pe față, stătea lângă ea. Părea dat pe spate de dialogul la care asistase, pe jumătate admirativ, pe jumătate nevenindu-i să creadă.

— Scuzați-mă, domnule, a îndrăznit el, e nepoata dumneavoastră? Sunteți bunicul ei?

— Da. Așa e, tinere prieten. Și vă întorc indiscreția: e logodnica dumneavoastră?

— Nu știm, au răspuns ei timid, în cor.

— Ei bine, faceți-vă timp de gândire. Să aveți o zi excelentă!

După ce a părăsit Luvrul, Henry a căzut pe gânduri. Încerca să-și dea seama de ce se băgase băiatul în vorbă. Cu siguranță, acestuia nu-i venise să creadă că niște vorbe atât de miezoase, de profunde, putuseră să-și facă drum de la un bătrân erudit la o copiliță. Încredințat de asta, Henry s-a apucat să deruleze filmul conversației sale cu Mona. Despre ce-i vorbise azi? Între altele, despre istoria portretului începând cu Renașterea, despre sociologia Olandei din secolul al XVII-lea sau despre tehnica picturală a tușelor groase.

Poate că fetița nu înțelesese totul – ceea ce era perfect normal –, dar dorise să absoarbă totul, să nu scape nimic și, obiectiv vorbind, această poftă era deja remarcabilă în sine. Totuși, din punctul de vedere al lui Henry, nu asta era extraordinar. Extraordinarul se afla în altă parte. Stătea, de asemenea, dacă nu chiar mai mult, în limbajul copilei, în „mica ei muzică", în care el bănuia că Mona făcea să răsune ceva complet neobișnuit. Ce anume? Încă nu știa. Așa că se mulțumea să presimtă acel ceva în loc să-l contureze. De multă vreme căuta răspunsul, dar degeaba. Iar în acea zi de miercuri, mulțumită acelui băiat, se întreba dacă altcineva în afară de el, ascultând-o foarte atent pe Mona – fiecare cuvânt al ei, fiecare frază –, ar fi fost în stare să rezolve enigma în locul lui… Cu siguranță. Poate. Sau nu. Și, de altfel, această enigmă exista cu adevărat, sau era pura sa speculație?

Cât despre Mona, ea se străduia să-și stabilească un drum drept în față. Încă se mai gândea la povestea despre Orfeu, Euridice și Infern. „Ce idiot! Ce idiot!" își tot repeta ea, închipuindu-și clipa fatală când poetul își întorcea capul.

— Dadé, spune-mi te rog de ce se întoarce Orfeu! E-atât de stupid!

— O să-nțelegi într-o bună zi, Mona, în ziua când o să te-ndrăgostești.

7
Rembrandt
Cunoaște-te pe tine însuți

Camille era hotărâtă: de data asta o să izbutească, o să întrebe în sfârșit, cu prilejul consultației la doctorul Van Orst, dacă Mona risca să se cufunde din nou în întuneric sau, mai rău, să-și piardă definitiv vederea. De o lună și jumătate încoace, această întrebare nu îi dăduse niciodată pace mai mult de o oră. Nu reușea să se concentreze continuu asupra vreunei îndeletniciri, fără ca această obsesie să se profileze după câteva minute. Asta o istovea, cu atât mai mult cu cât își jurase să nu caute nimic pe internet, iar voința pusă în joc ca să reziste ispitei ajunsese s-o sleiască de puteri. Camille își spunea că părerea unui medic avea măcar s-o ajute să-și canalizeze cât de cât această obsesie chinuitoare. Mergea repede, cu fiica ei alături, pe culoarele stației de metrou Châtelet, și își repeta în buclă o dublă întrebare: „Riscă oare Mona să-și piardă cândva vederea? Care e probabilitatea să se-ntâmple asta?"

Apoi, pe unul din nenumăratele coridoare cenușii ale stației, în timp ce pașii lui Camille începuseră din nou să se grăbească, Mona a oprit-o brusc în loc. Pierdută în propriile gânduri, indiferentă la aglomerația și la vacarmul din jur, Camille a simțit dintr-odată că se împiedică de un obstacol. S-a prăbușit. Era piciorul unui om al străzii lungit pe pe caldarâm, iar Camille, scoasă din fire, i-a urlat:

— Fii atent, fir-ar să fie!

Bărbatul, descumpănit, a încercat să reacționeze. Dar n-a făcut decât să răspundă cu o politețe stânjenitoare:

— Sunt nevăzător, doamnă.

Și-atunci Camille a zărit, într-o fracțiune de secundă, cuvântul „orb" scris cu majuscule printre alte câteva propoziții scrijelite pe o bucată de carton, care apelau la generozitatea trecătorilor; a văzut ochelarii negri căzuți pe jos din pricina șocului; a văzut pantalonii albaștri ai Monei chiar alături. Se ciocnise de un boschetar orb pe un

culoar de metrou chiar în momentul când își ducea fiica la spital, pentru că se temea că-și pierde vederea. Un frison uriaș i-a înghețat trupul. Fără o vorbă, gata să intre în panică, s-a ridicat și s-a repezit afară împreună cu Mona. După ce s-a prefăcut că-și controlează telefonul, a invocat o urgență profesională și a anunțat-o pe fiica ei:

— Astăzi nu mergem la doctor, draga mea. Trebuie să mă întorc acasă.

O povestire persană din Evul Mediu istorisește că, într-o piață din Bagdad, un vizir s-a speriat într-o dimineață întâlnindu-se cu Moartea, costelivă și îmbrăcată în haine cernite, fiindcă aceasta a schițat un gest către el, deși era tânăr și zdravăn. Vizirul s-a dus la calif și i-a dat de veste că se duce la Samarkand ca să scape de acea sinistră convocare. Califul a încuviințat și omul a plecat în galop. Tulburat, califul a poftit Moartea la el și a întrebat-o de ce-l amenințase în piața Bagdadului pe vizir, bărbat cutezător și în plină putere. Moartea i-a răspuns: „Nu-l amenințam, a fost pur și simplu un gest de surpriză! Mă întâlnesc cu el în zori. În mijlocul pieței din Bagdad. Asta m-a uimit, pentru că aveam întâlnire cu el chiar astă-seară, la Samarkand..."

Camille și-a amintit această legendă care o îngrozise mereu. A avut sentimentul că încearcă zadarnic să scape de mâna destinului sau, mai exact, că încearcă stângaci să-și ferească fiica de ce îi este sortit; pentru că anularea acelei vizite la doctor, ca să fugă de un diagnostic, era absurdă și n-avea să ferească pe nimeni de necaz. A sunat totuși la cabinetul doctorului Van Orst și, cu un ton ceremonios, a făcut o programare pentru mai târziu, pentru mult mai târziu. Când a închis telefonul, a văzut-o pe Mona profund mohorâtă.

— Ai pățit ceva?

— Nu, e în regulă...

— Te știu bine, Mona. Ești contrariată. Dar o să mergem altă dată la doctor. O să vezi, totul va fi bine.

— Mamă... E vorba doar despre felul în care i-ai vorbit bietului om la metrou...

Mona avea dreptate. Încurcată, Camille a făcut cale-ntoarsă să-și

ceară iertare și să-l întrebe pe amărât cum se simte. Bărbatul dispăruse.

*

Copiii sunt învățați că nu e bine să mintă. Iar Mona știa că-și minte părinții pretinzând că se duce săptămânal la psihiatru, deși hoinărea prin muzeu cu Dadé. Și-a deschis sufletul față de acesta din urmă și i-a vorbit despre Pinocchio. Oare și ea, miercuri de miercuri, se transforma un pic pe măsură ce-și trăgea pe sfoară părinții? Când cineva înșală și amăgește, se vede? Henry i-a mângâiat nasul: în orice caz, aici nu s-a schimbat nimic, a liniștit-o el. Și a râs din sufletul. Pe de altă parte, nici nu voia să se compromită făcând o apologie pură și simplă a mistificării, fie ea și ireproșabilă în scop. Problema era prea gravă moral ca să fie tratată în pripă. Cum s-o faci pe o copilă crescută în spiritul onestității să înțeleagă ce sunt stările intermediare, întrepătrunderile între adevăr și fals? Cum să diluezi concepțiile binare de bine și de rău fără s-o mâhnești, s-o dezorientezi sau s-o decepționezi? Era o sarcină dificilă, iar Henry știa în mod pertinent că doar experiența vieții putea să provoace astfel de moderări; cu Mona, verticalitatea discursului său ar fi fost contraproductivă. Și, în timp ce medita apropiindu-se de Luvru, și-a zis că venise cu siguranță momentul să meargă la etajul doi al aripii Denon. Momentul potrivit să evoce noțiunea de clarobscur…

Pe o pânză de circa un metru înălțime, stătea așezat, văzut din trei sferturi, un bărbat matur, cu o scufie albă de interior, luminat din unghiul superior stânga al compoziției. De-o parte și de alta a unui nas borcănat, ochii, îndreptați spre privitor, erau tulburi și melancolici, iar pielea ridată, flască în zona obrajilor rumeni, era pusă în evidență de o licărire difuză. Avea pe frunte o încrețitură tragică, iar în colțul gurii o cută mai delicată, dar și mai ironică. O barbă rară lăsată în devălmășie și buclele părului dădeau acestui chip, îndărătul căruia totul era mai întunecat, o notă grizonantă. Mantia modelului, cel puțin, fără să se confunde cu planul

întunecat din fundal, lăsa impresia că se străduiește să se detașeze, sau chiar să se piardă în el. Claritatea revenea, mai jos, împrejurul taliei, ca să dezvăluie o mână ținând un malstock – o baghetă din lemn menită să sprijine mâna artiștilor pentru executarea detaliilor –, iar cealaltă strângând laolaltă o cârpă și o paletă pe care se distingeau trei culori: vermillion, castaniu-auriu și o pată de alb în mijlocul căreia se cuibărea o părere de negru. În sfârșit, în partea dreaptă apărea muchia unui panou de lemn. Era spatele unui tablou la care lucra acel personaj.

— Încă un portret, a zis Mona după unsprezece minute, precum *Țiganca*. Și aici se văd limpede urmele de pictură; vreau să spun tușele destul de groase. Țiganca era foarte veselă; el, dimpotrivă, e trist. Dar amândoi au ceva care seamănă…

— Ei, bine, Mona, mă impresionezi! E de-abia a șaptea lucrare pe care o vedem și, gata, ți-ai făcut ochiul. *Țiganca* era a lui Frans Hals, iar acest tablou este un portret al pictorului Rembrandt făcut de el însuși: un autoportret, așadar, un gen destul de nou la vremea aceea, care s-a născut în jurul anului 1500. Autoportretele în care artistul îndrăznea să se reprezinte în propriul atelier, cu uneltele în mână, erau rare. E cazul acestuia, pe care Rembrandt îl realizează la vârsta de cincizeci și patru de ani. S-a născut la douăzeci de ani după Frans Hals – mai exact în 1606 –, dar cei doi se cunoșteau și aparțin, cum ți-ai putut da seama, aceleiași școli: cea a olandezilor din secolul al XVII-lea. Frans Hals și-a desfășurat întreaga carieră în Haarlem, în vreme ce Rembrandt, originar din Leyda, un oraș universitar, a plecat foarte de timpuriu la Amsterdam, un port plin de viață, prosper, care primea produse din lumea întreagă, după care artistul era hămesit. Nu se vede aici, dar între cele circa patruzeci de autoportrete pictate de Rembrandt din tinerețe până la moarte, în 1669, sunt numeroase cele în care se pune în scenă purtând costume orientale, podoabe sau armuri – tot atâtea accesorii insolite pe care le cumpăra din târguri sau la licitație și pe care le colecționa.

— Rembrandt ar fi fost un bun client pentru tata!

— Cu siguranță. Uite, de altfel, ca și tatăl tău, Rembrandt era și

negustor. La parterul casei sale spațioase din carterul evreiesc al Amsterdamului deschisese o prăvălie, își vindea picturile și gravurile personale, dar și pe cele ale altor artiști. Să știi că această locuință poate fi vizitată și azi.

— Tare mi-ar plăcea să merg acolo!

— O să mergi, Mona, ai răbdare. Și o să vezi: orașul Amsterdam este în întregime străbătut de canale; dă impresia că se leagănă pe ape. Iarna, atmosfera e cețoasă, enigmatică. Ambianța e misterioasă, iar acest mister poate fi regăsit adesea în tonurile pictorilor din nordul Europei. Și în ale lui Rembrandt în mod special.

— Cred că înțeleg, Dadé! La Amsterdam e umezeală, frig, și noaptea se lasă devreme… Prin urmare, pictorii de-acolo aveau un stil care semăna cu orașul unde trăiau! De aceea, tabloul lui Rembrandt pare tulbure. Ce notă-mi dai?

— Un onorabil opt din zece, Mona.

S-a felicitat pentru nota primită.

— Dar, s-a grăbit el să continue, nu cumva să-ți închipui că o geografie, cu peisajele și meteorologia ei, determină un stil pictural. Într-adevăr, strălucirea solară a artei italiene este adesea opusă răcelii temperamentului mai sumbru al olandezilor. Nu e fals, dar se cuvine nuanțat. Rembrandt a fost puternic influențat de un italian care era un fel de maestru al tenebrelor. Numele lui era Caravaggio. Până în 1610, când a murit, a avut o carieră scurtă și fulgurantă, marcată de numeroase scandaluri – fusese criminal, petrecuse mai multe perioade în închisoare – dar, mai ales, cutremurase pictura propunând o inovație majoră: folosirea contrastelor intense în interiorul aceleiași compoziții. Clarobscurul.

— Oh, ce cuvânt frumos!

— E și mai frumos în italiană: *il chiaroscuro.* (Mona a repetat cuvântul ca să-l învețe.) Prin clarobscur, negrul nu mai era o ocară la adresa culorii, nici negarea ei. Iar negrul a început să invadeze tabloul, să-l devoreze.

Cuvintele acestea au avut în mintea fetiței efectul unui fulger și, privind autoportretul lui Rembrandt, a fost deodată cuprinsă de un

frison. S-a lipit de bunicul ei, care și-a reluat explicația, îmblânzindu-și vocea.

— Rembrandt își pregătea tablourile punând un strat brun, omogen. Acesta constituia fondul. Apoi distribuia zonele luminoase; adică, înainte chiar să reprezinte ceva, hotăra care sunt locurile care vor radia mai puternic pe suprafața pânzei. Ulterior, tehnica lui pare o lentă revelare a subiectului, de parcă acesta s-ar ivi din tenebre. În ciuda acestui fapt – și aici stă subtilitatea clarobscurului – nu totul se dezvăluia în mod egal: zonele luminoase stabilite la început vor fi mult mai vii și mai pătrunzătoare.

— Găsesc că aici își luminează fața. Probabil că se iubea mult!

— Așteaptă, ascultă mai departe. Și amintește-ți ce ți-am spus în legătură Rafael: era prinț între prinți și, pretutindeni în Europa, statutul pictorului începea să se schimbe odată cu Renașterea. În secolul al XVII-lea, Rembrandt beneficia de această evoluție, de această abordare nouă: nu mai era perceput ca un simplu artizan, înzestrat cu îndemânare și cu o tehnică mecanică; devenea un artist căruia i se recunoșteau spiritul, geniul, individualitatea. Prin urmare era logic ca Rembrandt să-și afirme propria personalitate portretizându-se; și, tot așa, era de așteptat ca niște colecționari să dorească o imagine a acestui om, care, la Amsterdam, era o adevărată vedetă.

— Rembrandt era ca Rafael? Era foarte bogat și avea mulți oameni în atelier?

— Rembrandt a avut într-adevăr numeroși colaboratori și nu ducea lipsă de bani. Dar, în ipostaza în care îl vezi aici, e un om scăpătat, căruia i-a fost declarat falimentul în 1656, ca să fim exacți.

„Faliment"! Cuvântul îi era familiar Monei care, în cursul câte unei conversații, îl auzea ieșind ca un abur din gura plină de bombăneli a tatălui ei.

— Cum i s-a întâmplat asta lui Rembrandt?

— La început s-a bucurat de un nemaipomenit succes, primea numeroase comenzi din partea marilor corporații, adică a asociațiilor profesionale: doctori, magistrați, militari… Cu toate astea, dovedea o

fire foarte nesupusă; nu întotdeauna îi iubea pe mecena și își chinuia comanditarii, cerându-le, bunăoară, să stea să pozeze groaznic de mult pentru portrete, sau întârziind, dacă nu era mulțumit de rezultat, să le livreze operele finite. Iar asta putea să dureze cu anii! Într-o vreme când durata de viață era mult mai scurtă ca azi, îți poți închipui furia anumitor clienți, care uneori ajungeau să-l târască în judecată! Rembrandt însă nu sacrifica nimic de dragul succesului comercial: fiecare tablou trebuia să fie conform cu viziunea lui. Însă traiul pe picior mare l-a umplut de datorii, așa încât într-o zi a trebuia să declare în faliment. Și-a vândut – pe doi bani – tot ce avea, s-a mutat din magnifica lui locuință, a avut numeroase probleme cu justiția. Și, în plus, a trecut prin numeroase drame personale: lovit mai întâi de moartea a trei dintre copiii săi și apoi de cea a soției sale, Saskia, a trebuit să îndure, pe lângă dezastrul financiar, și dispariția iubitei lui, Hendrickje, răpită de ciumă. Și pe cea a fiului său, Titus…

— Cum să mai poți continua să pictezi când ai o viață atât de cumplită?

— Tocmai, Mona, acest autoportret marchează în imaginea artistului pendularea între glorie și năpastă. Exprimă o melancolie profundă, iar clarobscurul, cu accesele de culoare și hăurile lui de umbră, arată cât de conștient era Rembrandt de scurgerea anilor. Nu-și semnează doar propria autopsie; încearcă s-o realizeze pe cea a timpului care trece, a luptei pierdute din plecare între ființă și neființă. *To be or not to be*, proclama Hamlet în tragedia lui Shakespeare, reprezentată în 1603. O jumătate de secol mai târziu, autoportretul lui Rembrandt șoptește același lucru. Și încă ceva…

— Ce anume, Dadé, ce mai șoptește? Vreau s-aud…

— Ciulește urechea, Mona. *Gnothi seauton.*

— „Gnoti“ ce?

— *Gnothi seauton*… Cunoaște-te pe tine însuți. E în greaca veche: formula înscrisă la intrarea templului din Delphi, expresie pe care filozoful Socrate ținea s-o reamintească, în Antichitate, ca să releve locul Omului… Omul, umbră ștearsă a zeilor, dar care se crede un

astru solar. *Cunoaște-te pe tine însuți*, cu toate puterile tale, dar mai ales cu slăbiciunile și limitele tale; măsoară ceea ce ești, cu toată fragila ta măreție și incertitudinile tale. Rembrandt e conștient de geniul său, și se laudă cu asta, proțăpindu-se în fața unui șevalet, cu fața, mâinile și paleta în lumină. Este, de asemenea, un creștin chinuit, care se știe un biet om, vrednic de milă. Privește, Mona! Pe toată mica lui paletă – pictorii vor folosi unele mai mari de-abia mai târziu – există vermillion, castaniu-auriu și alb. Sunt culorile care îngăduie redarea carnației, a trupului, a pielii. Rembrandt insistă. Ceea ce pictează în primul rând e corpul său, acest corp cercetat, văzut și revăzut în uriașele oglinzi plate apărute la începutul secolului al XVII-lea și făcute din sticlă șlefuită placată cu mercur: acest corp care se degradează. Ceea ce pictează e incertul său adevăr. *Gnothi seauton…*

Afară, din pricina iernii, sfârșitul după-amiezii se confunda cu seara. Curând, urma solstițiul din decembrie. Atunci, ziua avea să înceapă să câștige teren asupra nopții. Treptat, lumina va învinge întunericul. Iar Mona voia să vadă în asta un mesaj ascuns, ideea că, orice-ar fi, lumina triumfă mereu. Nu de alta, dar, la Paris, podoabele de Crăciun începuseră să licărească.

8
Johannes Vermeer
Infinitul mic este infinit de mare

Se sfârșise vacanța. Revelionul fusese posac, iar Mona era uimită că nu simțise același entuziasm ca în anii trecuți la gândul că-și va deschide pachetele la poalele bradului. Și-apoi, nici urmă de animal printre cadouri, nici cățel, nici pisică, spre deosebire de Lili, care primise de la părinții ei un motănel. În schimb, Paul și Camille i-au dat voie Monei să le primească în camera ei, cu prilejul Anului Nou, pe cele mai bune două prietene ale sale, și să profite de această noapte destul de specială, în care este celebrată capacitatea de regenerare a lumii, puterea de a o lua de la capăt, ca să se distreze cu ele până în zori, dacă aveau energia necesară. Jade cârmuia seara, cu acel talent rar pe care îl au unii, încă de la cea mai fragedă vârstă, de a nu face nici o concesie monotoniei. Foarte târziu, s-au hotărât să încerce un joc numit „Adevăr sau provocare". Jade pretindea că fusese inițiată în tainele lui de către niște verișori ai tatălui ei, vara trecută. Era fals: nu fusese decât spectatoare, fără să participe, la o ședință tensionată, în care furia colectivă fusese vecină cu transa. Se simțise în egală măsură indignată și sedusă de simplitatea brutală și de eficacitatea principiului, și visase îndelung la clipa când se va putea desfăta după pofta inimii cu acest joc împreună cu prietenele ei. Regula era următoarea: pe rând, participanților li se propune să aleagă între îndeplinirea unei acțiuni îndrăznețe dictate de ceilalți, sau mărturisirea unui adevăr decurgând dintr-o întrebare, de preferință indiscretă.

Lili era entuziastă, iar Mona s-a luat după Lili. Atunci, Jade a început:

— Provocare, sau adevăr?

Iar Lili a strigat:

— Provocare!

A fost somată să tragă pe nas puțin muștar dintr-o linguriță. Și-a

îndeplinit cu vitejie misiunea, nu fără să simtă cum îi arde fața pe dinăuntru, și a dat drumul jocului. Au urmat provocări după provocări: să arunce pe fereastră o bombă cu apă, să sune la un număr de telefon ales la întâmplare și să spună „Un An Nou fericit!", să bată la ușa părinților ei care dormeau… Râdeau cu poftă. Și, foarte repede, fără să fie nevoie s-o spună cu glas tare, cele trei fete au simțit că în această cursă nebună exista un potențial distructiv dement, care presupunea să nu fie depășite anumite limite, dincolo de care umilința amenința să țină loc de joc ori, mai rău, să devină chiar jocul.

În cele din urmă, Mona s-a încumetat:

— Provocare, sau adevăr? a întrebat-o a nu știu câta oară Lili, gâfâind.

— Adevăr, a răspuns Mona, apucând pandantivul norocos al bunicii.

După o pauză, Jade și Lili au discutat despre lucrurile ascunse, rușinoase pe care ar fi dorit să le scoată la iveală de la colega lor. Erau în același timp stingherite și înflăcărate. Apoi au fost surprinse să constate că voiau să afle același lucru.

— Cine e băiatul de la școală pe care ai vrea să-l săruți?

Spiritul are reflexe aproape musculare. Numele și chipul care i s-au arătat Monei o chinuiau atât de tare, încât, fără măcar să-și mobilizeze energia să le caute, mintea i-a fost cotropită de o puzderie de ecrane, de fandări și de artificii. Dar Mona a refuzat această cale ușoară. S-a opintit să ajungă la sinceritate și, de-abia la capătul unui soi de luptă cu nodul care i se pusese în gât, a mărturisit, neliniștită, tulburată, dar mândră:

— Guillaume.

— Guillaume repetentul? a răbufnit Jade, nevenindu-i să creadă.

— Da. Îl urăsc. Și… și… Da, mă rog, despre el e vorba, despre Guillaume.

*

Una dintre figurile care nu avuseseră niciodată trecere la Mona,

de-a lungul întregii sale copilării, fusese Moș Crăciun. Pe cât își putea aminti, găsise întotdeauna grotescă și tristă această figură inventată, de moșneag blajin, cu belșug de cadouri în spate. Incapabilă să creadă în el, nu simțise niciodată altceva decât milă pentru amărâții care afișau, pe străzi și în magazine, hainele acelea caraghioase și barba aceea albă menite să-i bucure pe cei mici. Și-atunci, își întorcea privirea, pentru că și-ar fi dorit, printr-o binevenită inversare de roluri, să-i aline pentru că fuseseră sulemeniți și înjosiți în asemenea chip. Poate că i se trăgea de la faptul că Henry, bunicul ei slăbănog și proaspăt ras, arăta exact pe dos decât această grosolană scorneală comercială. Iar asta nu-l împiedica să fie cât se poate de generos. De pildă, în miercurea aceea, hotărâse să-i ofere Monei un Vermeer.

Lucrarea era mică, de format dreptunghiular aproape pătrat, și arăta din profil, întors spre stânga compoziției, un bărbat stând așezat – sau mai degrabă ridicându-se foarte puțin de pe un scaun de lemn – în cabinetul lui de lucru. Tânăr, cu plete castanii, savantul tocmai atinsese cu mâna dreaptă un glob așezat pe un secreter, iar această mână, al cărei deget mare se depărta, precum brațul unui compas, de cel arătător și de cel mijlociu, părea să urmeze curba obiectului pe care se desenau numeroase inscripții misterioase. Era îmbrăcat cu o haină largă, având o culoare nedefinită: un pigment verde care, în timp, virase spre albastru. Secreterul cu globul era acoperit cu o stofă grea, de culoare ultramarin, cu motive florale. Se umfla, se unduia și ascundea parțial un astrolab. Deasupra piesei de mobilier se mai afla și o carte deschisă, chiar în dreptul savantului. În stânga se vedea un zid în care se decupa o fereastră cu carelaj, prin care pătrundea o caldă lumină septentrională. Perpendicular pe fereastră, arierplanul, la circa un metru de personaj, conținea un dulap având cărți deasupra și care era acoperit parțial cu o hartă. În sfârșit, în dreapta, se vedea o parte dintr-o pictură înrămată, în care își făceau de lucru niște siluete cenușii, greu descifrabile – un tablou în tablou.

Această a opta vizită la Luvru, la *Astronomul* lui Vermeer, a fost cea dintâi în care Mona a trăit plenar, sincer, o plăcere senzorială. Până atunci, acceptase în primul rând contractul făcut cu bunicul ei și se bucura – de-acum cu adevărat – de dialogurile țesute cu el. Nu i-a spus-o, dar, de data asta, s-ar fi mulțumit să fie singură cu abundența de obiecte și de materie concentrate într-un tablou atât de mic. Acolo, în fața *Astronomului*, a privit în tăcere la savantul gânditor și la acel șuvoi de lumină blândă, uitând să mai reflecteze în vederea discuției. Henry și-a dat seama. Iar spectacolul acestei detașări, în care copilul rătăcește spre ținuturi care par atât de îndepărtate de bucuriile vârstei fragede, l-a încântat. S-a simțit mândru, dar și, în adâncul inimii, ușor abătut, pentru că, în cadrul acestei ciudate discordanțe temporale, își anticipa propria absență.

— Globul ăsta e bizar… a atacat în sfârșit Mona. În mod firesc, ar trebui să vedem niște țări, dar aici, în locul lor, apar niște animale. Foarte bizar…

— E normal, pentru că e un glob ceresc; o sferă care desenează o hartă a cerului destinată astronomilor, având constelații simbolizate prin semnele zodiacale. Imposibil, așadar, să regăsești aici țărmurile și granițele noastre! *Astronomul* pe care-l ai în fața ochilor e pandantul altui tablou de mici dimensiuni, care din nefericire nu se află la Luvru, și care se numește *Geograful.* O să-l întâlnești acolo pe exact același băiat cu față proaspătă și păr lung, ale cărui trăsături sunt de o finețe aproape feminină. În *Geograful* însă, e înfățișat alături de un glob terestru.

— Mie, Dadé, îmi place istoria, geografia mai puțin…

— Ei bine, Mona, n-ai dreptate. Pentru că una nu merge niciodată fără cealaltă. Și, de altfel, o să-ți demonstrez asta îndată, explicându-ți contextul realizării unei astfel de pânze, la sfârșitul anilor ’60 ai secolului al XVII-lea. Închipuie-ți două teritorii din nordul Europei care se confruntă fără odihnă. În primul rând Flandra. Țara asta, care azi corespunde oarecum cu Belgia, trăiește în secolul al XVII-lea sub dominația celei mai puternice familii a continentului: Habsburgii. Habsburgii sunt catolici și vor cu orice preț să-și glorifice

domnia și religia. Vor să ofere o imagine triumfală a catolicismului, după ani de lupte sângeroase cu cealaltă ramură a creștinismului, născută cu o sută de ani înainte: protestanții, care mai sunt numiți și reformați. Strategia lor de recucerire s-a numit, logic, „Contrareformă“, și a urmat înspăimântătorului război civil care a sfâșiat întreaga Europă. Printre artiști, marele nume al acestei recuceriri a fost Rubens. Mort în 1640, acesta a avut un atelier imens, la Anvers. Pictura lui colosală, monumentală, spectaculoasă, era demna urmașă a artei lui Michelangelo. Imaginează-ți-l pe Rubens ca pe un bărbat nemaipomenit, deopotrivă artist, erudit, diplomat, om de afaceri.

— De ce-mi vorbești despre acest om, câtă vreme ne aflăm în fața tabloului altcuiva? Cred că ai greșit sala, Dadé…

— Nu, draga mea, n-am greșit-o. Și, din păcate, n-o să putem vedea împreună tot Luvrul. Voiam să-ți vorbesc însă despre Flandra ca să pricepi, prin contrast, natura Țărilor de Jos, cu care se învecinează. Țările de Jos sunt o republică deschisă tuturor religiilor – și prin urmare protestanților –, cu o gândire liberă, care cunoaște un foarte puternic avânt economic, odată cu dezvoltarea orașelor. Iar Vermeer nu este mesagerul eroic al unei cauze politice ori religioase, așa cum fusese Rubens; se dovedește mai degrabă traducătorul delicat al traiului familial zilnic, care nu arată nimic mizerabil – departe de asta! – , dar care nici nu are nimic epic. În legătură cu el, avem ceva din sfera *puținului*, a *aproape nimicului*: foarte puține informații despre viața lui – se știe că a avut unsprezece copii și că a trăit la Delft, dar nu se știe nici măcar cum cum arăta –, foarte puține lucrări cunoscute – de-abia vreo treizeci –, foarte puține teme abordate și, în fine, formate picturale deloc impunătoare.

— Dar de ce se știu atâtea lucruri despre unii, precum Rembrandt, de pildă, și atât de puține despre alții?

— Bagă-ți în cap: ca să cunoști un artist e nevoie de mărturii și de arhive: scrisori, jurnale intime, urme ale lucrurilor pe care le-a cumpărat și le-a vândut. Iar Vermeer, cu siguranță, era un pictor cu faimă în epocă și apreciat de colecționari: un singur tablou al lui se

vindea cu echivalentul mai multor ani de salariu ai unui zidar sau ai unui fierar și nu putea fi achiziționat decât de bogătani; era, deci, iubit și solicitat. Dar nu din cale-afară de celebru. Făcea parte dintr-o rețea de pictori în care nu era cel mai strălucit inovator. Mai degrabă relua subiecte deja abordate de către alții: secvențe de viață domestică în atmosferă intimă, protejată, unde coabitau în spațiu unul sau două personaje și o droaie obiecte, adesea foarte sofisticate. De altfel, se crede că folosea o *camera obscura*, un accesoriu optic care prefigura aparatul nostru fotografic modern și care-i îngăduia să capteze imaginea în format foarte redus, să focalizeze distribuind precizia și vagul, și stabilească, printr-un sistem de calchiere pe un geam mat, bazele structurante ale tabloului și, mai cu seamă, ale liniilor de perspectivă. Mai devreme, în același secol, Rembrandt avusese un atelier admirabil, iar Rubens o adevărată fabrică, doldora de colaboratori specializați în tot soiul de îndeletniciri, de la amestecarea culorilor la executarea unor tapiserii! Vermeer, în schimb, lucrează singur și se mulțumește să exploateze toate punerile în scenă posibile ale micilor încăperi ale casei sale din Delft. S-a cantonat așadar într-o viață discretă și, la moartea sa, n-au fost găsite nici o arhivă și aproape nici un document despre el. Așa încât a fost nevoie de timp și, aș spune, de geniul anumitor privitori, pentru ca virtuțile lui cu adevărat unice să fie prețuite la justa lor valoare. Cele mai mari genii au nevoie de spectatori isteți și vizionari, Mona!

— Așa ca noi, Dadé!

— Ca tine, mai ales! În cazul care ne preocupă însă, se cuvine în primul rând să aducem un omagiu unui critic de artă din secolul al XIX-lea, Théophile Thoré pe numele lui, care, închipuie-ți, a putut face cercetări asupra lui Vermeer pentru că a fost silit să părăsească Franța, după ce fusese condamnat la moarte în 1849 pentru angajamentele lui politice. A scăpat și a fugit în Belgia și în Olanda, unde a profitat ca să-l cerceteze pe pictorul nostru, căruia i-a descoperit numeroase tablouri uitate… Un adevărat roman!

— Dar personajul de-aici ce face cu globul lui ceresc?

— Putem doar să presupunem, dar cu siguranță verifică niște date, o măsurătoare, ceva ce găsise în cartea lui. Și cartografiază cosmosul... Știi, Mona, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, în ciuda muncii marilor oameni de știință precum Copernic, Kepler și Galileo, care dovediseră că Pământul se învârte în jurul Soarelui și nu invers, Biserica impunea în continuare o viziune dogmatică, potrivit căreia Omul e în centrul a tot ce există. Într-o societate prosperă și educată cum este cea în care evoluează Vermeer, această convingere este însă puternic contestată. Oamenii doresc să pătrundă tainele universului, riguros și metodic. Pe oceane navigau exploratorii, iar în cabinetele de studiu se navighează prin spațiu cu ajutorul calculelor și al imaginației. De altfel, acest astronom pictat de Vermeer a mai fost înfățișat înainte și de alții, precum confratele lui din Leyda, Gerrit Dou, de pildă. Atât doar că Gerrit Dou îl înfățișează pe astronom noaptea, la lumina unei lumânări. E mai degrabă un astrolog, sau chiar un alchimist, un soi de vrăjitor. Vermeer, în schimb, îl plasează în lumina zilei, ca să arate că împlinește o lucrare rațională: omul acela studiază.

— Și tabloul din spate ce e?

— Imposibil de ghicit. Vermeer nu oferă nici un indiciu, dar istoricii de artă, prin comparații și deducții, au izbutit să-l identifice pe *Moise salvat din ape*, adică miracolul care i-a îngăduit celui dintâi dintre profeți să scape de moarte și să-și împlinească destinul de eliberator al poporului său. Poți să vezi în el ce simbol poftești, Mona. În ceea ce mă privește, cred mai ales că această prezență a istoriei sfinte în sânul unei scene de gen dorește să amintească importanța spiritualității. Trebuie să ne ferească de o lectură în răspăr, care ar face din această pânză o proslăvire naivă a rațiunii împotriva credinței... Toate aceste accesorii – sfera, astrolabul, cărțile – trimit la măsurarea lumii, la mersul ei, la elementele care o compun. Pânza asta micuță este executată cu o tușă încărcată de puncte subtile, de grăunțe de lumină, de trăsături de penel extraordinar de subțiri. Într-un spațiu foarte strâmt, desfășoară un univers în miniatură. Și peste tot, în aceste amănunte minuscule, transpare incomensurabila

magnitudine a lumii. Infinitul ei palpită pretutindeni, astfel încât să ne provoace inteligența și să ne stimuleze visarea.

Să fi vrut oare Henry să adauge că în anul care a urmat, 1669, aveau să fie publicate postum *Cugetările* lui Blaise Pascal, conținând, printre altele, considerațiile sale despre cele două infinituri, cel mare și cel mic? A văzut-o pe Mona cuprinsă de un oarecare vertij și a hotărât să-și întrerupă explicația acolo. Era deja prea mult pentru un asemenea căpșor. Pascal putea să mai aștepte… Nepoata lui avea nevoie doar de o ciocolată caldă și spumoasă.

9
Nicolas Poussin
Nimic să nu te facă să tremuri

Cu prilejul sărbătorilor de sfârșit de an, Paul nu vânduse nimic la el în prăvălie, sau, oricum, foarte puțin: hotărâse să dea pe aproape nimic afișele lui mari de cinema, și se despărțise, pentru câteva zeci de euro, în locul celor câteva sute pe care le merita, de un afiș cu *Călăuza* lui Tarkovski – în stare perfectă și semnat de mână de către ilustrator. Înfățișa trei personaje minuscule printre dune, în fața unei porți uriașe pe care se putea distinge o mască zoomorfă amintind de un câine sau de un lup. Paul a suferit pentru că acceptase jalnica tocmeală la care apelase cumpărătorul, dar n-a avut încotro. În schimb, nu capitulase în fața lui Camille, atunci când aceasta îi propusese să-i cumpere o amplă colecție de viniluri, turație 33, pasămite ca să le ofere colegilor ei. Paul văzuse în asta semnul iubirii sincere a soției sale, dar în același timp simțise o insuportabilă doză de milă.

Problemele lui financiare deveniseră atât de apăsătoare, încât începuse să fie preocupat de reducerea tuturor cheltuielilor pe utilități. Deși iarna era aspră, se încăpățâna să închidă caloriferele și nu folosea decât un minimum de lumină. În schimb nu era strâns la pungă când venea vorba de vin roșu. Deși știa: efectul alcoolului asupra vasodilatației era temporar și înșelător și, mai ales, nu trebuia să-și închipuie că-l ajuta să lupte eficient împotriva senzației de frig.

Lui Paul nu-i păsa…

După școală, Mona se dusese la prăvălie, într-o zi când Camille fusese nevoită să stea peste program pentru o operațiune de contabilitate la o asociație de apărare a malienilor fără acte, care sprijinea căminul de pe Rue Bara, din Montreuil. Mona era încântată să pară că muncește ca un adult, iar Paul, ca să o amuze, îi încredința mici activități, pe care ea le îndeplinea sârguincios. Se proiecta, nerăbdătoare, în viața unui adult, mândră nevoie mare, și

nu-i înțelegea pe părinții ei atunci când regretau vremea școlii și a copilăriei.

La dugheană, Mona se temea de două lucruri: suportul din oțel pentru sticle din care se ițeau numeroase brațe sau țepi care îi evocau un monstru mârșav și chepengul care ducea spre un imens beci întunecat. În schimb, n-avea nici o reticență să se claustreze în spatele prăvăliei, unde obișnuia să copieze pentru Paul referințe din reviste americane vechi, pescuite de prin tot soiul de talciocuri. Titlurile, în engleză, secretau un fel de magie incantatorie. Hârțoagele erau adesea năpădite de mucegai, dar își găseau amatori în lumea întreagă – tatăl ei i-o repeta fără răgaz. În timp ce Paul curăța un tonomat care scotea sunete prea înfundate, ea își făcea de lucru cu o migală de călugăr copist. În prăvălie răsunau în buclă vechi melodii de succes ale lui France Gall. Când s-a auzit *Cézanne peint*, praful a făcut-o pe Mona să strănute atât de tare, încât s-a simțit azvârlită în spate și a izbit o etajeră de pe care a căzut o cutie enormă care s-a rupt pe loc. Fetița, în loc să-și cheme tatăl, a cercetat-o și a descoperit, împrăștiate peste un vraf de reviste *Life*, zeci de figurine din plumb, în mod vizibil uitate acolo. În ciuda luminii slabe din încăpere, a ghicit, cu vârfurile degetelor, o finețe care a fermecat-o: erau oare niște jucării, niște bibelouri cu vocație decorativă? A mângâiat miniatura unui bufon bătând din talgere și i-a admirat subtilitatea formelor și tușele de culoare sidefate, mai cu seamă roșul scufiei. Frumusețea piesei a făcut-o să o așeze pe un raft din dugheană, într-un ungher pierdut din vasta sală unde erau. Mona își spunea că tatăl ei oricum n-o să bage în seamă acea figurină, mică, atât de mică, dar că, în schimb, aceasta va veghea asupra lui, alinându-i oleacă, din umbră, singurătatea.

*

Afară bătea vântul, iar Luvrul încălzit părea că-și dezmiardă vizitatorii cu un întins acoperământ mătăsos. Mona purta un uriaș palton cu glugă și niște cizme îmblănite, pline de peri albi. Aerul ei contrasta izbitor cu tabloul primăvăratic pe care bunicul ei o dusese

să-l vadă.

Într-un cadru natural, patru păstori înconjurau un mormânt din piatră gri, care domina centrul compoziției. Avea circa un metru și jumătate, dacă era să-l compari cu înălțimea personajelor. Trei dintre ele erau de sex masculin. Plasat în colțul stâng al monumentului, unul dintre cei trei stătea în picioare, cu cotul pe lespedea ce închidea mormântul și sprijinindu-se pe o bâtă lungă; era tânăr, acoperit cu o togă albă virând spre roz, iar părul său inelat era încins cu o coroniță de iederă. Se uita la un al doilea păstor, șezând pe vine lângă el, pe jumătate acoperit cu o pânză și mai în vârstă, dacă ne luăm după barba lui neagră; acesta cerceta o propoziție gravată pe mormânt. Situat în colțul drept al monumentului funerar, al treilea personaj masculin stătea în fața celor dintâi. Și el foarte tânăr, acoperit cu o pânză roșie, stătea în picioare, dar aplecat, cu un picior încălțat cu o sanda albă așezată pe o piatră cioplită, și îndrepta degetul arătător spre cuvintele gravate. Dar ținea capul întors și se uita spre al patrulea personaj, feminin de astă dată, care îi pusese o mână pe umăr. Femeia era îmbrăcată în galben și albastru, și avea o pânză înfășurată ca un turban în jurul capului. Zâmbea, înăbușindu-și, poate, râsul. Ansamblul era figurat cu o maximă limpezime. Făceau excepție de la claritatea generală cele paisprezece litere săpate în sepulcru. Erau ușor șterse, puțin ascunse de umbră și de membrele celor doi păstori cu genunchii îndoiți. În depărtare se aflau doi arbori și, mai aproape, un pâlc de trunchiuri și de frunzișuri. La orizont se zărea un peisaj cu munți povârniți, sub un cer albastru peste care se lățeau câțiva nori. Deși foarte limpede, era o atmosferă de sfârșit de zi.

— Ei bine, Mona, stai cu nasul în tablou de cincisprezece minute, neclintită ca o ramură de copac și cu spatele gârbovit. Ai grijă, o să se rupă…

— Oh, Dadé! Mai așteaptă nițel…

Henry o privea pe Mona și o simțea luptând în fața tabloului – așa

cum păstorii aceia luptau în fața mormântului. Exista o similitudine izbitoare între nepoata lui din exteriorul cadrului și personajele dinlăuntrul lui. În plus, Henry se gândea la numeroasele ipoteze de interpretare, unele mai savante ca altele, pe care le citise pe tema acestei capodopere, și în special la cele ale lui Erwin Panofsky. Ah! Panofsky! În panteonul istoriei artei, numele acesta era complet necunoscut marelui public, dar Henry îl venera așa cum specialiștii atomului îl ridică în slăvi pe Einstein. Și, tot așa cum Einstein se încăpățâna să descopere legea cardinală care să unifice cele patru legi ale fizicii, Panofsky căutase un fel de lege ultimă a privirii și a imaginii, fără să izbutească, desigur, pe de-a-ntregul. Iar asta îl fascina pe Henry, pentru că nimic nu pare mai evident decât raportarea la lume prin privire, și totuși nimic nu este mai enigmatic…

— Bine, Dadé, o las baltă, a trântit deodată Mona. Ce scrie deci pe piatra aia? Am înțeles că mesajul trebuie citit, câtă vreme toată lumea din tablou e preocupată de el. Eu însă mă împotmolesc.

— Serios? E totuși o expresie latinească destul de simplă…

— Dar eu nu știu o boabă de latină, Dadé!

— Știu, te tachinam. De altfel, nici eu nu vorbesc latina. Cunosc însă expresia asta. Acolo stă scris *Et in Arcadia ego*, ceea ce, exprimat eliptic, înseamnă: „Și eu am fost în Arcadia."

— Unde?

— În Arcadia. Și astăzi e o regiune din Peloponez, în inima Greciei. Pentru un spirit cultivat al secolului al XVII-lea, indicația nu punea probleme, pentru că, la vremea aceea, se citea din belșug literatură antică. Or, în mitologie, la Virgiliu sau la Ovidiu de pildă, care s-au născut, amândoi, în secolul întâi înainte de Cristos, era vorba despre un ținut al păstorilor, unde viața avea reputația că e extraordinar de blândă și de plăcută. Arcadia era tărâmul fericirii.

— Iar artistul asta ne arată…

— Da. Nicolas Poussin n-a fost niciodată în Grecia. Dar, mă rog, asta e țara pe care o pictează, cu farmecul și frumusețile ei bucolice. Și, de fapt, în toată lunga lui carieră, întreaga lui viziune, toate

reprezentările naturii exprimă acest ideal arcadian: echilibrul între o abundență liniștitoare și o mare simplitate. Nimic nu e în exces, nimic nu e neîndestulător. O necesitate absolută, unde nimic nu copleșește și unde nimic nu lipsește.

— Păi, să știi, când tata și mama se uită la peisaje, eu îmi mut gândul în altă parte. Uneori, chiar trebuie să mărturisesc că mă plictisește amarnic să mă plimb cu ei. Mai ales când par foarte îndrăgostiți și-mi spun să plec la joacă…

Henry s-a gândit la această frază a lui Francis Picabia: „În fața neclintirii naturii, mă plictisesc atât de tare, încât am chef să mănânc copaci.“ Era însă de prisos s-o tulbure și mai mult pe Mona; prin urmare a păstrat pentru el acele vorbe ironice, după care și-a reluat explicațiile.

— Natura nu e perfectă. Rămâne deci în sarcina pictorilor s-o îndrepte. În secolul al XVII-lea, circula o carte importantă, scrisă în italiană de un anume Lomazzo. Acest Lomazzo spunea că un artist, atunci când înfățișa natura, trebuia s-o corecteze la trei niveluri: introducând un interval potrivit între diferitele ei părți, armonizându-i proporțiile, distribuind fericit elementele paletei. Linii doar câte trebuie, culori cât e nevoie.

— Și Poussin a urmat regulile.

— Da, dar a făcut și mai mult. Mult mai mult. Poussin e extraordinar de sobru, caută stabilitatea, face dovada unei mari economii de mijloace. În acest sens e înrudit cu „clasicismul“ secolului al XVII-lea, prin opoziție cu ceea ce disprețuitor a fost numit „baroc“, un cuvânt care înseamnă „perlă asimetrică“. La Poussin, totul este ordonat, are regularitate. Ceea ce face ca, astăzi, puterea lui de seducție să nu fie imediată. Nu are forța de impact a contemporanilor săi – Rubens, Simon Vouet sau alții – a căror artă surprinde imaginația cu vârtejuri de contraste, de mișcări și de patimi. Despre Caravaggio, acel maestru italian al clarobscurului despre care am vorbit în treacăt în legătură cu Rembrandt, Poussin spunea de altfel că venise pe lume ca „să distrugă pictura“!

— Nu i-ar fi plăcut filmele de acțiune din zilele noastre…

— Probabil! Cu atât mai mult cu cât privilegiază tabloul de șevalet, cu formatul său modest, cu caracterul lui adunat și sintetic, în detrimentul marilor decorurilor monumentale, doldora de scene și de figuri.

— În tabloul ăsta, personajele seamănă puțin cu niște sculpturi…

— Ai dreptate: chiar dacă n-a fost sculptor, Poussin avea drept metodă modelarea prealabilă a unor personaje micuțe din ceară, pe care le aranja într-o cutie închisă. De fapt, executa niște machete în trei dimensiuni ale tablourilor, cu o fantă pentru ochiul său și niște găuri, pe pereții laterali, care lăsau să pătrundă lumina. În acest teatru miniatural experimenta cel mai nimerit ecleraj și, desigur, dispunerea și expresivitatea personajelor, cât mai potrivite subiectului.

— Poussin a fost celebru?

— Poussin a avut o viață ciudată. La începutul carierei, în Franța, nu a fost apreciat la justa lui valoare. În 1624 pleacă la Roma să se afirme, în Cetatea Eternă ajunge să se bucure de o mare faimă pentru tablourile sale cu miză morală, apoi este rechemat în Franța de Ludovic XIII, în 1642, când devine „Cel dintâi pictor al Regelui‟. Era un titlu prestigios, dar asta nu i-a convenit. Ți-am mai spus: Poussin se simțea în largul lui când lucra încet, temeinic, pe formate mici, foarte gândite – tablouri de șevalet. În epocă însă, un artist însărcinat cu funcții importante trebuia să realizeze, pentru monarhie, și opere monumentale, cu sprijinul unui atelier, al unor lucrări colosale – tapiserii, decoruri – și să se pună în slujba unui mesaj politic. Trebuia, dacă vrei, să fie un om de acțiune. Ceea ce Poussin nu era. Experiența franceză s-a încheiat brusc și a plecat în mare grabă în Italia, unde și-a trăit ultima parte a vieții. A murit la șaptezeci și unu de ani. În vremea aceea era o vârstă înaintată…

Mona a rămas stupefiată și s-a uitat la bunicul ei, care zâmbea pișicher. Depășise de mult vârsta aceea. Și, în ochii ei, era nemuritor.

— Dar tu, Dadé, ce preferi, Franța, sau Italia?

— Alpii, draga mea. (Copila n-a priceput vorba de duh.) Oricum, tabloul ăsta e realizat în Italia, cu puțin înainte de plecarea lui în

Franța. Uită-te bine: cei trei păstori și nimfa sunt uimiți. Descoperă inscripția de pe mormânt. „Și eu am fost în Arcadia." Istoricii de artă s-au tot contrazis pe tema acestui „Eu". Să fie vorba despre individul mort, care, din lumea de dincolo, spune aceste cuvinte? În acest caz, e o confesiune, sub formă de epitaf, venind de la un păstor defunct, care le amintește fraților săi din Arcadia că viața e scurtă. Ori poate vorbește însăși Moartea? În acest caz, ea dă de veste că bântuie peste tot, chiar și într-un tărâm idilic, unde nimeni nu se gândește că va dispărea într-o zi. Tabloul are o valoare morală foarte limpede: păstorii din Arcadia descoperă că, deși viața lor e nemaipomenit de plăcută și de lipsită de griji, ea e menită să se încheie. Tabloul este ceea ce se cheamă un „memento mori". Încă o expresie latină, Mona, care înseamnă: „Amintește-ți că vei muri"!

— Dar de ce zâmbește acolo, într-o parte, femeia aceea?

— Pentru că nimic, nici măcar moartea, nu merită să te facă să tremuri. Poussin, evitând să-și dramatizeze subiectul, oferind personajelor sale o măreție, o severitate care le fac să semene cu niște statui de marmură, își îndeamnă spectatorul să se înalțe moral, la acea altitudine spirituală care înlătură orice formă de exaltare.

— Mi se pare că pricep, Dadé! De fapt, Poussin are un stil potolit. E departe de orice fel de neastâmpăr, pentru că vrea ca pictura lui să fie pe măsura acelei... (La sfârșitul explicației, s-a împiedicat.)

— ... altitudini morale. (Mona a încuviințat energic, cu un aer foarte serios.) Mai mult: Poussin fusese rănit în tinerețe la mâna stângă, într-o încăierare la Roma. A fost cât pe ce să și-o piardă... Îți dai seama, desigur, ce tragic ar fi fost pentru destinul lui artistic, nu-i așa? Dar necazurile lui nu se opresc aici: mai târziu, în corespondența sa, s-a plâns că s-a pricopsit cu un handicap oribil. Încă din 1642, mărturisește că mâna a început să-i tremure... Era probabil urmarea mai multor boli, dar poate și a tratamentelor medicale din vremea aceea. Acest handicap nu va înceta să i se agraveze până la moarte. Ei bine, și-a depășit infirmitatea preț de mai bine de douăzeci de ani și a zăbovit mai mult încă, și mai grijuliu, asupra operelor sale de o extraordinară stabilitate estetică.

Tablourile lui nu păstrează nici o urmă a tremurăturilor care-i alterau mișcările. Auzi, tu, ce paradox! Chiar tremurând, pe Poussin nimic nu l-a făcut să tremure. Iar pictura lui ne convinge de această noblețe.

— Spune-mi, Dadé, tu tremuri când te gândești la moarte?

— Sigur că da, însă niciodată când mă gândesc la moartea mea.

— Ah… Și-atunci, crezi în Dumnezeu?

— Nu crezi fără să te îndoiești. Mona.

— Cum adică, Dadé?

— Adică mă îndoiesc mult întru El…

10
Philippe de Champaigne
Nu înceta să crezi în miracole

Conformându-se ritualului de început de an, doctorul Van Orst le-a prezentat Monei și mamei sale urările sale de bine. Despre sănătate, în schimb, n-a scos o vorbă. A constatat, cu acest prilej, că n-o consultase pe fetiță de mai bine de o lună și jumătate.

— O veșnicie, a bombănit el.

Din pricina atmosferei, Mona a devenit încordată. De îndată ce medicul voia să-i cerceteze ochiul, îi zărea sprâncenele încruntându-se de atâta concentrare și, prin mimetism, își încleșta și ea fața, ceea ce nu ajuta deloc examinarea. Nu era străină de faptul că, în ciuda tăcerii adulților, în orice clipă putea să răbufnească o veste dramatică, definitivă. Trecuseră deja două minute bune de când se frichinea fără să-și poată găsi locul, străbătută de fiori de spaimă.

— Gândește-te la altceva, i-a sugerat Van Orst, abordând un ton hipnotic.

Ce resort tainic, pitit undeva în creier, ne îngăduie oare „să ne gândim la altceva"? „Altceva, altceva" își zicea Mona... În cele din urmă, a izbutit să pornească în această ciudată aventură cerebrală acționând o pârghie abstractă care i-a bombardat cu imagini în rafale suprafața imaginației: micile figurine găsite la tatăl ei, apoi chipul lui Jade schimonosindu-se, apoi rânjetul *Țigăncii* lui Frans Hals, apoi cicatricea lui Dadé, apoi părul lui Guillaume... Mintea ei nu zăbovea asupra nici uneia dintre ele, iar această nestatornicie o împingea, prin reflex, să le urmărească traseul cu ochiul, până în momentul când amintirea unei mingi grele și năclăite care îi lovise tâmpla în curtea școlii i-a făcut atât de rău, încât pleoapele i-au încremenit.

Prin urmare, metoda doctorului Van Orst nu funcționase. Camille, care își vedea fiica străduindu-se să fie gata pentru examinare și care dorea să termine cât mai repede, a început dintr-odată să-l urască pe medic, și apoi să se urască pe sine pentru că-l ura. A vrut

să intervină, dar, la cel dintâi sunet al vocii ei, Mona a oprit-o cu un gest hotărât și matur, care însemna „așteaptă“! Și-atunci fetița a tras adânc aer în piept și a hotărât să se controleze fizic, nu zăbovind asupra unui gând liniștitor, ci fiind, *prin ea însăși*, neclintită și verticală. Doctorul Van Orst a putut în sfârșit să-și folosească lanterna de diagnostic ca să urmărească cele mai mici amănunte ale pupilei. Detașată melancolic de propriul trup, plutind, Mona n-a prins decât o frântură din dialogul dintre mama ei și doctor: „Șanse jumate-jumate.“

*

Când să intre la Luvru împreună cu bunicul, Mona era posacă, afectată de îndoielile doctorului. Henry, care-i cunoștea toate expresiile feței, era deopotrivă amărât și înduioșat de căpșorul ei plecat și rotund. Îi amintea de Calimero[8], personaj a cărui coajă de ou spartă purtată pe cap stătea precum o pălărie deasupra unei fețe străpunse de doi ochi imenși. Pentru Calimero, singurul exemplar cu pene negre dintr-o generație de pui în întregime galbeni, viața este „cu desăvârșire nedreaptă“, iar mutra Monei, în acea zi de miercuri, respira aceeași fatalitate. Și-a luat nepoata în brațe, așa cum un copil strânge prea tare un pisoi, ceea ce nu-i stătea deloc în obicei. Mona a fost năucită, dar bucuroasă, pregătită din nou să colinde galeriile muzeului. Henry a mers mai departe. Cunoscând oamenii în general și pe Mona în mod special, a hotărât să continue călătoria de săptămâna trecută pe meleagurile clasicismului: de data asta avea să fie mai sever, mai puțin arcadian.

Erau două călugărițe rugându-se. Se aflau într-un spațiu cu tonuri gri, cu o dușumea de lemn și pereți crăpați pe alocuri: mai exact era vorba de colțul unei chilii, decorată simplu în partea dreaptă cu o cruce masivă, de pe care lipsea Cristos. Chiar sub ea era pictată cu delicatețe și precizie o femeie mai degrabă tânără, pe jumătate așezată, pe jumătate lungită. Avea, într-adevăr, spatele sprijinit de un scaun, dar picioarele se întindeau cât erau de lungi,

*perpendiculare pe șezut, pe un reazem pentru picioare, peste care stătea o pernă albastră. Picioarele nu puteau totuși decât fi ghicite, fiindcă, în afara mâinilor împreunate în rugăciune – dar îndreptate spre sol – și de ovalul feței, personajul era în întregime acoperit cu o rasă cenușie înzestrată cu un scapular pe care era cusută o cruce mare, răspândind luciri roșiatice. Îmbrăcată identic, cea de-a doua femeie, vârstnică, stătea îngenuncheată lângă ea. Și ea se ruga și zâmbea ușor. Cele două personaje păreau scăldate în jetul unui fascicul luminos, a cărui limită stângă mergea până la bărbia femeii în vârstă, iar cea dreaptă până la un obiect așezat pe genunchii celei mai tinere, o raclă deschisă. În partea stângă a tabloului era pictat un lung text în latină, începând cu aceste cuvinte: „*Christo uni medico animarum et corporum."

— Și săptămâna trecută m-ai dus să văd un tablou în latină, Dadé, i-a spus Mona după douăsprezece minute de contemplare.

— Nu-i un motiv să te lași pe tânjală, s-a amuzat Henry. O să-ți traduc: „Lui Cristos, singurul medic al sufletelor și al trupurilor."

— Eu îl am pe doctorul Van Orst. Și pe psihiatru… Dar ăsta-i secretul nostru!

— Da, e secretul nostru și sper că-i bine păstrat!

— Îți jur pe ce-i mai frumos pe lume!

— Bine zis. De data asta, ne aflăm în 1662 și e începutul lungii domnii a lui Ludovic XIV, un monarh însuflețit de numeroase ambiții și dorințe… (făcu o pauză)… adesea contradictorii. Fiindcă Regele-Soare își dorește cu sinceritate înflorirea artelor și a cunoașterii: întemeiază și dezvoltă academii dedicate științelor, literelor și picturii. Dă multe comenzi de lucrări, grație cărora va arăta că este cel mai important rege al tuturor timpurilor și că Franța este o mare țară eroică, prestigioasă, strălucitoare. Iar printre artiștii pe care-i iubește se află și autorul acestei pânze, Philippe de Champaigne pe numele lui.

— Așadar el i-a cerut artistului să facă acest tablou? Ție îți place? Mie mi se pare cam cenușiu!

— Nu, n-a fost Ludovic XIV… E un pic mai complicat. (Mona s-a

încruntat.) Îți spuneam adineauri că a fost un rege plin de contradicții. Dincolo de înclinația lui pentru arte, cârmuia de unul singur, era un monarh absolut, dispus să facă orice de dragul de a nu-și umbri câtuși de puțin prestigiul. O să-ți dau un exemplu: Ludovic XIV avea un ministru pe nume Fouquet, un bărbat care se înavuțise strașnic și care devenise un puternic mecena. Acest Fouquet și-a construit un castel la Vaux-le-Vicomte, unde a găzduit atâtea minunății, atâtea serbări incredibile și creații artistice, încât a ajuns să concureze fastul Coroanei. Regele a fost mistuit de gelozie. A poruncit ca Fouquet să fie capturat; l-a trimis în fața unui tribunal și l-a încarcerat până la sfârșitul vieții…

— Toate astea pentru că era mai frumos decât la el? Păi regele ăsta era groaznic!

— Ei bine, asta înseamnă absolutism. Vezi tu, tabloul nostru datează din 1662. Philippe de Champaigne l-a realizat la câteva luni după arestarea lui Nicolas Fouquet. Or acțiunea pânzei se desfășoară într-un loc care nu e atât de nevinovat precum pare, un loc care, în felul lui, ca și castelul Vaux-le-Vicomte, îl sfida pe atotputernicul Ludovic XIV.

— L-am recunoscut, Dadé, e o mănăstire! Pare să găzduiască altceva decât petreceri….

— E vorba, mai exact, de abația Port-Royal, aflată pe malul stâng al Senei. Ludovic XIV se temea de ea. Ba chiar n-o avea deloc la suflet!

— De ce s-ar teme un rege de un loc unde se fac rugăciuni? În general, măicuțele sunt de treabă. Aici, avem una care e bătrână și alta care stă lungită, ai zice chiar că e bolnavă…

— Păi este, ai dreptate! Dar Ludovic XIV se temea de ele pentru că aveau niște idei care nu-i plăceau. Adoptaseră doctrina unui teolog numit Jansenius. Acesta murise în 1638, exact în anul în care se născuse Ludovic XIV. Acest Jansenius susținea că trebuie să ne lăsăm aproape în exclusivitate în voia lui Dumnezeu și nu credea în puterea oamenilor: nici în faptul că cineva ar avea cu adevărat posibilitatea să hotărască să facă ceea ce își dorește, nici în

exercitarea suveranității unei ființe umane asupra altei ființe umane. Îți poți deci închipui cât de tare s-au ferit de jansenism Ludovic XIV și regii care i-au urmat! Le era teamă pentru că această doctrină, pe de-o parte, se întemeia pe o autoritate religioasă și, pe de alta, pentru că refuza întruparea ei politică în persoana regelui. Pentru un monarh era o formă de opoziție de neîngăduit, care trebuia deci contestată, intimidată sau chiar persecutată. Altfel spus, aceste călugărițe îl preferau pe Dumnezeu regelui. Ca să fii jansenist sub Ludovic XIV, trebuia să ai curaj.

— Pun prinsoare că bătrâna aceea din stânga care se roagă era șefa!

— Bătrâna aceea era maica Agnès Arnauld și a condus într-adevăr abația Port-Royal. Privește: parcă am fi fost cufundați înlăuntrul chiliei alături de cele două călugărițe. Pe scaunul de paie discret din dreapta se află o carte de rugăciuni. Aproape că te-ai putea duce să te așezi și să devii totuna cu ele, strecurându-te lângă cea care stă lungită.

— Artistul se afla lângă ele când le-a pictat?

— Nu, pentru că nu putea pătrunde în mănăstire. Dar își cunoștea foarte bine modelul cel tânăr, fiindcă acea călugăriță care stă lungită și care se numea Catherine era fiica lui. Acea ființă palidă și cucernică, femeia aceea bolnavă era așadar trup din trupul său. Pe vremea aceea, artistul avea șaizeci de ani. Philippe de Champaigne pictase deja în decursul îndelungatei sale cariere oameni de vază, dintre cei mai iluștri; fusese, de pildă, singurul artist îndrituit să-l portretizeze pe Richelieu în straie de cardinal. Ei bine, acum, acest artist al principilor și al celor puternici pictează ceea ce contează cel mai mult pe lume, ceea ce îi e cel mai drag: fiica lui cea gingașă, care trăiește departe de toți și de toate în mănăstirea jansenistă Port-Royal…

— Ah, vrei să spui că o vedea foarte rar, nu? Și-atunci, simțea nevoia s-o picteze ca să se simtă alături de ea?

— E o ipoteză frumoasă. Istoria e însă un strop mai dramatică. În toamna anului 1660, fără să se știe exact cauza răului, a simțit dintr-

odată că îi amorțește partea dreaptă a corpului și e sfâșiată de durere. Nu mai putea să meargă și suferea neîncetat. Devenise infirmă, la douăzeci și patru de ani. Când tatăl ei, Philippe, venea la vorbitorul mănăstirii să schimbe câteva cuvinte cu ea, măicuțele o cărau ca pe un copil și nu i se găsea nici un leac. În tablou, înțepenirea picioarelor lungite și țintuite pe acel reazem ne amintește de paralizia căreia medicii vremii nu-i aflaseră calea de vindecare…

— Of, biata de ea! E-atât de nedrept!

Henry a păstrat un moment de tăcere. A fost cât pe ce să-i spună Monei că doctorii se înșelau adesea, că-i luaseră sânge bietei surori Catherine și că, astfel, îi înrăutățiseră fără să știe situația, dar a preferat să-și continue povestea.

— Da, dar uită-te, Mona, privește raza aceea care cade pe cele două personaje. Este ceea ce creștinii numesc un moment de grație. De parcă în tablou ar coabita două lumini: cea a universului nostru, mulțumită căreia lucrurile sunt vizibile, își decupează volumele și culorile în spațiu; rasele de culoarea fildeșului purtate de călugărițe, mineralitatea pereților sau cafeniul scaunelor… și lumina altui univers, necunoscut și superior. Pentru un creștin, momentul de grație este de fapt ivirea acestei a doua lumini de origine divină înlăuntrul luminii oamenilor. Și întreaga pictură creștină se confruntă cu această provocare. Cum să faci să coexiste într-o operă de artă, într-un mod coerent și convingător, naturalul și supranaturalul.

— Dar ce e supranatural aici?

— Ei bine, în timp ce medicii se dăduseră bătuți și totul părea pierdut, celebra maică Agnès, în stânga, a vrut să creadă că acel trup încă mai putea fi salvat. Și-a înmulțit rugile pentru Catherine, a convocat forțele spirituale. Iar aici asistăm la una dintre rugăciunile ei, din 6 ianuarie 1662, mai exact.

— Și-atunci s-a arătat Dumnezeu?

— Da. Asta e exprimat aici și nu-i nevoie să fii credincios ca să-i deslușești sublimul. Da, răspunsul, întruchipat printr-o lină coborâre de raze, constituie miracolul mult așteptat. A doua zi, pe 7 ianuarie, Catherine a simțit că se întremează. În timpul slujbei, s-a ridicat în

capul oaselor, a mers și a îngenuncheat singură. Philippe de Champaigne, căruia i s-a adus la cunoștință minunea, și-a ieșit din minți de bucurie. Și a început, pe loc, acest tablou pe care l-a socotit un *ex-voto*, adică o ofrandă adusă Celui de Sus, în semn de mulțumire.

— Dar, Dadé, eu cred că ar fi trebuit să picteze ce s-a întâmplat pe 7 ianuarie în loc de 6! Magic este momentul când Catherine reîncepe să meargă, ce părere ai?

— Ai fi fost o extraordinară artistă a acelor vremuri, iar subiectul tău ar fi fost perfect! Dar, fără să te jignesc, această abordare ar fi fost cam previzibilă. Fiindcă, adesea, picturii i se cere să înfățișeze lucrurile cele mai spectaculoase și mai edificatoare. Însă Philippe de Champaigne se abate surprinzător de la regulă, procedând invers decât îi stă în obicei. Alege subtilitatea, înfățișând un moment cât se poate de modest, lipsit de culori, doar cu nuanțe de gri, de alb și de negru. Această smerenie exprimă spiritul de ascultare față de Dumnezeu, atât de drag janseniștilor. Contrastează cu fastul propagandei monarhice a lui Ludovic al XIV-lea.

— Trebuie să credem întotdeauna în miracole, așa-i, Dadé?

— Acesta e înțelesul tabloului, Mona. Și aș adăuga că mai frumos încă e faptul că Agnès a crezut pentru Catherine, iar nu Catherine pentru sine.

Mona și-a împreunat mâinile și le-a ridicat spre cer râzând, de parcă ar fi parodiat o rugăciune de circumstanță, după care s-a uitat din nou la tablou, fără să-și fi despărțit palmele.

— Dar, Dadé, ce e obiectul acela din poala ei?

— Ah, bună observație! Nu se știe exact. Textul pictat în latină pe partea stângă a tabloului spune povestea tinerei Catherine, dar nu pomenește nimic despre acest detaliu. E cu siguranță o mică raclă în care era păstrată o relicvă, de pildă un fragment din coroana de spini a lui Isus – cel puțin asta se credea! – căreia îi erau atribuite puteri de ocrotire și tămăduire.

Henry știa prea bine că relicva respectivă avea faimoasa reputație de a fi provocat un alt miracol, cu câțiva ani înainte de cel al lui

Catherine. Atingând spinii hristici, nepoata lui Blaise Pascal izbutise, în 1656, să-și tămăduiască leziunile unui ochi beteag… Dar Henry nu voia să-i spună nepoatei lui această poveste; găsea că reprezintă un ecou prea explicit al propriei ei povești.

În ceea ce-o privește pe Mona, ea și-a despărțit palmele una de alta și, printr-un reflex care o mâna adesea, și-a înșfăcat pandantivul și l-a strâns puternic, foarte puternic, de parcă ar fi vrut să-l sfarme.

---

8. Personaj de desene animate italienești creat în 1962, la început în scopuri publicitare, apoi devenit erou al unui serial TV. Are înfățișarea unui pui negru, purtând pe cap o coajă de ou.

11
Antoine Watteau
În orice sărbătoare mocnește o înfrângere

Toți cei din clasă pufniseră în râs, și doamna Hadji le ținuse hangul. Tocmai le explicase ce înseamnă „omnivor“, dar Diego, neatent, pricepuse termenul aiurea, deși era scris pe tablă în fața lui, ca fiind „oamenivor“. Așa încât era convins că ursul, cimpanzeul, vulpea și mistrețul, dar și veverița, șobolanul, ariciul și, desigur, însăși ființa umană se hrănesc cu oameni. De îndată ce și-a arătat uluirea și sila, remarca lui nepotrivită a stârnit un val de ironii. Bășcălia l-a copleșit pe puști, care a izbucnit în lacrimi. De această dată, doamna Hadji l-a simțit că e la ananghie. Jade, cu un soi de bucurie crudă, a îngroșat zeflemeaua, mimând niște hohote de plâns. Învățătoarea a explodat brusc:

— Gata, ajunge!

Totul a înghețat în jur și nu s-au mai auzit decât smârcâielile lui Diego.

Până după-amiază, trebuiau trase la sorți grupurile de doi elevi care, cu prilejul sfârșitului de an, urmau să lucreze împreună la construirea unei machete mari și arătoase a unui loc, la alegere. Clasa avea treizeci și trei de elevi; Mona, care își făcuse calcule în minte, a dedus că avea o șansă din șaisprezece să nimerească cu Jade sau cu Lili. A crezut în șansa ei și, minune!, a nimerit cu Lili. Pentru Jade balanța s-a înclinat în partea greșită: a văzut că numele ei era asociat cu cel al lui Diego.

— O să facem macheta Lunii! i-a strigat el.

Lui Jade, care voia musai să-și reprezinte camera de-acasă, euforia lui Diego i s-a părut nătângă; fără să-și dea seama, se strâmba de ciudă și de furie. Era supărată nu atât pe acea potriveală nefericită, cât pe cele două prietene ale ei, care avuseseră mai mult noroc.

— O să fie foarte bine, Jade, a îmbărbătat-o Mona cu afecțiune.

Zău, crede-mă! Diego visează toată ziua, iar macheta asta a Lunii e o idee bună.

— Nici măcar nu-ți pasă; ai nimerit cu Lili și cu asta basta, i-a replicat Jade. O să-mi mănânce zilele *bebelușul* (a subliniat cele patru silabe) ăsta până la sfârșitul anului, și pe tine te doare-n cot!

Pe vremuri, nu foarte îndepărtate, poate că Mona s-ar fi amuzat pe seama ghinionului lui Jade. Nu mai era cazul.

— Hai, strânge pandantivul în palmă împreună cu mine, i-a zis ea.

Jade a oftat, a șovăit, a înhățat amuleta, iar Mona i-a cuprins mâna cu mâna ei.

*

Ah, își spunea Henry, ar fi, desigur, atât de multe de văzut în marile bătălii ale lui Charles Le Brun, ale căror amploare vulcanică, cai nărăvași, spade amenințătoare și chipuri pocite îi aminteau de propriile lui reportaje de război – cu diferența că Le Brun nu scăpa nici sânge, nici măruntaie pe pânze: picta masacre curate. Dar trebuia să aleagă, așa că Henry a sărit peste splendorile lui Ludovic XIV și s-a dus la un tablou realizat în timpul Regenței, în acel moment al istoriei care-i plăcea în mod deosebit pentru un soi de relaxare a corpului social – un corp încordat și sleit de absolutismul solar al domniei precedente – care, dintr-odată, respiră, se emancipează, e cuprins de înflăcărare. Și plânge…

Era efigia, în mijlocul naturii, a unui băiat brunet, stând în picioare, încremenit, cu brațele atârnând. Era ușor descentrat spre stânga unui tablou mare, pictat pe un panou de lemn. Părul îi era acoperit cu o calotă și o pălărie rotundă, al cărei bor forma o aureolă. Avea sprâncenele ridicate, pleoapele căzute și o licărire în ochi. Obrajii și nasul erau roz ca și fundele cu care-i erau legate încălțările din picioarele îndepărtate în formă de V. Purta un costum larg și greu, din satin alb: pantalonii se terminau la jumătatea pulpelor, iar vestonul, închis cu vreo cincisprezece nasturi, se înfoia între umeri și coate. În spatele băiatului, într-un plan secund, situat la circa un

metru de cel dintâi, se zăreau cinci figuri în partea de jos. Cu ce se îndeletniceau ele? Rămâne un mister, pentru că nu li se vedea decât partea de sus a corpului. Creștetul capului lor ajungea, cel mai sus, până la nivelul șoldurilor protagonistului. În latura stângă a lucrării, un bărbat văzut din trei sferturi, îmbrăcat în negru și împodobit în jurul gâtului cu un guler plisat, țintuia cu privirea spectatorul, rânjind. Stătea călare pe un măgar cu căpăstru, a cărui siluetă umbrită nu își lăsa dezvăluit decât un fragment din cap: se deslușea, în afara unei urechi ciulite, doar un ochi negru și lucios, îndreptat și el către privitor. Celelalte trei figuri erau poziționate în partea dreaptă a lucrării și formau un mic grup înghesuit, ai căror membri nu comunicau între ei. Unul, așezat chiar lângă genunchiul protagonistului, privea undeva în afara câmpului tabloului, cu un aer uluit, și purta pe cap o scufie în forma unor limbi de foc. Cel mai apropiat de primul plan, din profil, cu straie și beretă roșii, și fața cu o carnație ea însăși ușor stacojie, arbora o expresie sceptică și părea mai nepăsător; mâna sa vizibilă ținea de frâul măgarului. Între cei doi bărbați se afla o femeie tânără mai degrabă plinuță, cu privire galeșă, cu părul roșcat strâns în coc și cu un batic înnodat la gât. În sfârșit, acestei scene îi trebuia adăugat, în latura dreaptă, într-o vegetație răzleață, bustul din piatră al unui faun care domina ansamblul pe fondul unui cer senin, pornind dintr-un orizont foarte jos.

La început, Mona a fost foarte izbită de asemănarea dintre tânăr și colegul ei de clasă, Diego. Era el, chiar el, iar diferența de vârstă – băiatul din tablou trebuie să fi avut vreo șaptesprezece ani – nu însemna nimic. A fost atât de impresionată, încât, atunci când a cercetat lucrarea, n-a mai văzut aproape nimic. A ajuns să se întrebe, undeva între neliniște și speranță, dacă ființele, odată moarte, puteau să apară din nou în decursul istoriei. Să fi existat oare, undeva într-un muzeu, un tablou care păstra urma făpturii ei din altă viață, din alt secol și din altă țară? Gândul i s-a părut însă prea trăsnit ca să i-l mărturisească bunicului ei.

— Ești visătoare, Mona, te cunosc…

— Păi, Dadé, *meditez*, a zis ea, subliniind cuvântul, mândră de vocabularul ales.

— Fie, să medităm împreună, draga mea! Ce-avem aici? Tabloul unui oarecare Antoine Watteau, dispărut de tânăr, la treizeci și șapte de ani, și a cărui viață a rămas destul de enigmatică. Nu ne sunt cunoscute împrejurările în care a realizat această lucrare impunătoare, ale cărei margini au fost decupate în mai multe rânduri, fără să știm nici când, nici cum, nici de către cine. Altfel spus, mai avem multe de aflat!

— Poate că personajul este ușor deplasat față de mijlocul tabloului tocmai din pricina decupajului?

— Bună observație, Mona! Băiatul înalt care domină compoziția este într-adevăr descentrat spre stânga, iar acest cadraj surprinzător nu e străin de senzația de plutire și chiar de disonanță a scenei. E posibil să nu fie decât consecința întâmplătoare a unei scurtări a marginilor, dar nu ne împiedică nimeni s-o interpretăm și ca pe o formă de îndrăzneală a lui Watteau, cu atât mai genială și mai inventivă cu cât este doar aluzivă. În afara acestui personaj, mai avem alte patru, provenite toate, ca și el, din *commedia dell'arte.*

— Asta înseamnă teatru!

— E-adevărat și mărturisesc că teatrul mă cam plictisește... Nu însă și *commedia dell'arte*! Tradiția ei vine din Italia, iar actorii sunt tot timpul prinși în acțiune. Expresivitatea lor se trage din exagerarea mișcărilor corpului. Genul acesta de spectacol vesel și crud era foarte la modă în secolul al XVIII-lea. Aducea ceva carnavalesc, în care societatea se răstoarnă cu susul în jos, în care cel mic îl poate ciomăgi pe cel puternic.

— Ai zice că băiatul ăsta întruchipează pe cineva anume, a afirmat Mona, în speranța că bunicul îi va dezvălui o identitate secretă, în care ar fi putut să cristalizeze spectrul colegului ei Diego.

— Ei bine, Mona, nu și de data asta. Nu se știe despre cine este vorba. Multă vreme, acestui personaj i s-a spus Gilles, acum i se zice Pierrot. Confuzia e firească, fiindcă, în spectacolele epocii, Gilles și Pierrot erau două personaje foarte asemănătoare, chiar

interșanjabile. Și unul, și celălalt aveau origini modeste, o fire naivă – chiar dacă șireată uneori – și înzestrări acrobatice.

— Eu mi-l închipuiam pe Pierrot cu fața albă și cu urme puternice de machiaj negru!

— Da, însă moda unui Pierrot pudrat cu făină și fardat se va impune de-abia în secolul al XIX-lea. Observă totuși cât de mult a cizelat artistul această candoare aproape fantomatică, grație unei uriașe variațiuni de nuanțe pe veșmânt. Pictează cu alb de ceruză, un pigment foarte bogat în plumb și, prin urmare, destul de toxic. Watteau, susțin unii, ar fi murit otrăvit după ce ar fi inhalat prea multe emanații ale acestei substanțe…

— Spre deosebire de el, cel din spate, întunecat și hlizit, își râde de noi.

— Ce contrast între ei, într-adevăr! Bărbatul acela mai în vârstă este doctorul: un personaj pișicher și fanfaron din *commedia dell'arte*, mândru nevoie mare de presupusa lui istețime, dar care nu valorează, în realitate, mai mult decât măgarul pe care-l călărește. Watteau ne spune că autoritatea savanților e doar o glumă! Iar de cealaltă parte se află Leandro, cu un aer aiurit, și însoțit de încântătoarea lui iubită: Isabella. Împreună, alcătuiesc cuplul amoros tipic pentru *commedia dell'arte*, chiar dacă în tabloul lui Watteau nu există nici un indiciu al sentimentelor pe care le au unul față de altul. Trebuie spus că sunt siliți să se acomodeze cu apropierea de ultimul personaj, fiorosul Căpitan, arogant, trufaș, viclean și mișel, împopoțonat aici cu o pălărie care amintește de creasta unui cocoș și care trage de o funie care-l sugrumă pe bietul asin. Iar toate aceste personaje, prin însăși misterioasa lor prezență, aduc promisiunea unor intrigi, a unor mașinațiuni și deznodăminte, a unor întorsături de situație savuroase și a unor replici fatale. Din acest punct de vedere, tabloul ar putea fi o firmă, o pancartă publicitară pentru o trupă de comedianți, o reclamă la iluzia pe care o oferă teatrul.

— Ei, poftim… Dacă era un promo, înseamnă că toată lumea cunoștea tabloul!

— Ei bine, nu… Povestea spune că lucrarea a trecut neobservată la

vremea ei, că a dispărut o perioadă, și apoi a reapărut la un anume Meuniez, negustor în Place du Carrousel, în buricul Parisului, la aproape un veac după moartea lui Watteau. Ca să atragă mușterii, iscusitul negustor a scris cu creionul alb, ca un fel de slogan, un fragment dintr-un cântec celebru în epocă: „Ce fericit ar fi Pierrot, dacă ar putea să vă placă.“ Atunci, clovnul cel trist l-a fermecat pe un oarecare Vivant Denon, care trecea pe-acolo și care a plătit modesta sumă de o sută cincizeci de franci ca să pună mâna pe el. Se întâmpla în 1802. În același an, Vivant Denon a fost numit de către Napoleon Bonaparte director al Muzeului Luvru, cel dintâi din istorie…

— Ce nostim, Dadé, parcă lucrarea ar fi făcut din nou publicitate.

Henry a încuviințat, mândru de nepoata lui care, în mod limpede, făcea progrese rapide. A pus-o să se întoarcă și a arătat cu degetul spre un tablou vecin cu *Pierrot.*

— Privește acum această pânză a lui Watteau, contemporană cu *Pierrot*. Înfățișa o mulțime elegantă, oameni din înalta societate, fericiți să meargă în pelerinaj pe Cythera – o insulă din Grecia cunoscută pentru cultul zeiței iubirii, Afrodita. În scurta viață a lui Watteau, această pânză s-o dovedit crucială. În 1717, a fost „piesa impusă“, cum i se spune, pentru Academia Regală de Pictură și Sculptură, adică demonstrația de îndemânare care să-i permită admiterea în această instituție prestigioasă, profund clasică, care înlesnea drumul către o carieră oficială. Tabloul inaugura însă un nou gen: *serbările galante*, unde lumea părea că sfidează gravitația, plutind în euforia sentimentelor și a desfătărilor.

Spunând acestea lucruri, Henry nu s-a putut împiedica să nu se ducă cu gândul la anii ’60 ai veacului XX, a căror năzuință spre evadare în droguri, în dragostea universală, în psihedelism și în poezie se năștea din aceeași dorință de a scăpa de sub jugul gravitației. Pe insula Wight, hipioții interpretau din nou, fără s-o știe, călătoria spre Cythera. Voiau să se elibereze de lanțurile istoriei, pe aripile marilor adunări în sânul naturii. Și-a amintit de Jefferson Airplane și și-a spus că grupul-vedetă al primei ediții a festivalului din

Wight, din 1968, nu purta întâmplător un nume de avion. Acordurile de bas din *White Rabbit* au rătăcit o vreme pe firmamentul memoriei sale. Fără îndoială că această muzică, căutând Nirvana în sunetele chitarei electrice, era pe aceeași lungime de undă cu viziunile extravagante ale lui Watteau, la fel, dacă nu mai mult, ca operele lui Scarlatti sau cantatele lui Bach… În tușele de roz viu strălucind printre gri, albastru și verde, Watteau înțelesese de pe-atunci acea veselie în levitație pe care fumătorii de hașiș o numesc *kief.*

— Ești visător, Dadé!

— Nu, meditez!

— Povestește-mi ce se întâmpla pe vremea aceea. Lumea iubea petrecerile tot atât de mult ca ministrul lui Ludovic XIV, care a ajuns la pușcărie?

— Da, și, rămânând la acest subiect, cel care inventat metoda de vinificare a șampaniei, abatele Dom Pérignon, a murit, de altfel, la două săptămâni după Ludovic XIV… Acestei perioade, care este numită Regență, când Ludovic XV e încă prea tânăr ca să domnească, îi freamătă buzele de atâtea bule. Regența e acel moment ciudat când mondenitățile părăsesc Curtea de la Versailles, răspândindu-se pretutindeni și instaurând era libertinajului.

— Ce-i ăla libertinaj, Dadé? Înseamnă să fii liber?

— Da. Să fii liber în trup și în gânduri, în opoziție cu comandamentele foarte riguroase ale Bisericii. Înseamnă să acorzi mai mult loc plăcerilor clipei decât regulilor morale stabilite de religie. Or, vezi tu, arta lui Watteau pare să fie, prin excelență, expresia acestei stări de spirit fără stavile, ritmată de noianul desfătărilor: baluri mascate, recepții rafinate, concerte, concursuri de elocință, jocuri de toate felurile – de la crochet la jocuri de table –, fără să uităm de chiolhanuri și de beții. Și totuși… Brațele atârnând ale lui Pierrot nu spun oare altceva?

— Am impresia că e trist pentru că ar trebui să fie fericit.

— Minunată formulare, Mona… Acest brav Pierrot, a cărui misiune este să distreze lumea interpretând un personaj, pare că și-a ieșit din rol. Nu există sărbătoare lipsită de părți ascunse; acum ne aflăm

în inima lor, iar această inimă e împovărată. E copleșită. Vai! Dar pictorul nu descrie o amărăciune adâncă, ci doar aerul rătăcit al celui care s-a plictisit să-i distreze pe alții. *Commedia dell'arte*, care nu pregeta niciodată când era vorba de mișcare, a încremenit brusc. Sărbătoarea ascunde și o înfrângere. Se cade, deci, s-o privim cu băgare de seamă, mai ales când devine mecanică, când ajunge o obligație socială. Comedia, jocul, necuviințele și năzbâtiile – ne spune Watteau – lasă în urmă un gust melancolic, pentru că, vrând-nevrând, trupul ostenește, iar imperativul fericirii e insuportabil.

— Dacă toată lumea l-ar privi pe Watteau ca noi, adio distracție!

Henry a izbucnit în râs când și-a dat seama că felul în care îl descifrase pe *Pierrot* împinsese prea departe înclinațiile lui tenebroase.

— Nu-ți face griji, pictorii care i-au urmat lui Watteau, și, în primul rând, François Boucher, au căutat să deschidă în operele lor făgașul libertinajului și purtării ușuratice, ocultând orice urmă de melancolie. O astfel de frivolitate i-a plăcut în mod special marii ocrotitoare a artelor dintre anii 1740–1750, doamna de Pompadour, favorita lui Ludovic XV. Până când această estetică ușor naivă, superficial festivă, a ajuns să devină un exemplu negativ chiar înainte de Revoluția Franceză, dar asta e altă poveste…

— Dadé, *Pierrot* e prea abătut… Cu nasul și obrajii lui trandafirii, ai zice că a trecut printr-un necaz… Cum să-i spunem că-l iubim?

— Privindu-l așa cum o faci tu.

12
Antonio Canaletto
Oprește lumea în loc

Mona își făcea temele la prăvălie, lângă tatăl ei, care se lupta cu un telefon cu disc. Își pusese în minte să meșterească vechitura aia ca s-o facă să sune pe telefoane digitale. De două zile nu pusese în gură strop de vin, pentru că suportul lui de sticle era aproape plin, iar pivnița aproape goală, și nu mai avea nici o lețcaie, nici în casa de marcat, nici în buzunare. Când tocmai se pregătea să închidă, a intrat un bărbat fredonând. Paul nu prea își ținea minte mușteriii, dar era sigur că nu-l întâlnise vreodată. Mergea pe vreo optzeci de ani și afișa un zâmbet larg sub un cap chelios, avea ochi de un albastru cenușiu, un costum verde cu bej, în mod evident făcut pe comandă, din tweed de calitate. Fără să aibă chiar același aer ca Henry (care, în plus, purta ochelari cu rame groase), aparținea acelei specii de indivizi de vârstă înaintată care te strivesc dintr-odată cu resursele lor neștirbite de energie și de hotărâre virilă.

— Cu ce vă pot ajuta, domnule?

— În general n-am nevoie de nici un ajutor, dar, în momentul de față, aș vrea să vă întreb cât costă figurina asta. Ador piesele lui Vertunni și mi se pare foarte nostim felul în care ați așezat-o, așa răzleață. Ah! Biata de ea!

Mona și-a ridicat nasul din caiet. Figurina! Era descoperirea ei de-acum trei săptămâni și-i ieșise complet din cap. Cât îl privește pe Paul, el a crezut că e luat peste picior. În prăvălia lui nu existau figurine… Și totuși, a trebuit să admită că, într-un ungher, lângă o scrumieră, efigia unui bufon din plumb cântând la chimvale își aștepta răbdătoare cumpărătorul.

— E absolut încântătoare, a adăugat vizitatorul. Spuneți-mi cât vă dau pe ea!

— Ei bine, a zis Paul la repezeală, face… zece euro…

— Zece euro pentru o figurină Vertunni de o asemenea calitate?

Zău așa, fie vreți să mă răsfățați, fie nu-i cunoașteți valoarea reală. În ambele cazuri eu sunt cel care profită, iar dumneavoastră papagalul. Și, cum nu-mi place să compar oamenii cu animalele, deși semenii mei se comportă adesea precum fiarele, iată cincizeci de euro, prietene, deși face mai mult. De altfel nu am decât bancnota asta în portofel, urăsc cardurile bancare.

— Păi… vă…

— Nu, nu o împachetați. Vreau să mă joc cu ea numaidecât!

Și a plecat fredonând aceeași melodie ca la sosire, vizibil încântat. Mona, fără să scoată o vorbă, s-a repezit la tatăl ei și l-a tras de mânecă până în harababura din fundul prăvăliei. Cu degetul, pe mutește, i-a arătat printre stivele de cutii vechi pe cea pe care-o dărâmase și în care se înghesuiau zeci și zeci de astfel de efigii din plumb. Lui Paul nu-i venea să creadă. Nu-și mai amintea de unde luase cutia aceea și habar n-avea ce valoare are conținutul ei. Acum însă se împodobea cu strălucirile unei promisiuni nesperate. Iar Paul, voios cum nu mai fusese demult, s-a repezit la vinul rămas ca să serbeze la cină descoperirea.

Pe drumul spre casă, ținea sticla într-o mână, iar cu cealaltă o apucase pe Mona, a cărei stare de spirit oscila între dorința de a trăi intens aceste clipe de bucurie împreună cu tatăl ei și amărăciunea mocnită pe care i-o stârnea butelca pe care o înhățase. Atunci, în ciuda împrejurărilor, a zis:

— Tată…

— Spune, Mona!

— Te rog, tată, hai să nu sărbătorim astă-seară…

Paul s-a uitat la vin cu un aer glacial. A înțeles și s-a întors din drum ca să-și pună pofta-n beci. Încheia cea de-a treia zi fără să bea.

*

Când a venit ziua de miercuri, ultima din ianuarie, în timp ce străbătea galeriile Luvrului, Mona a avut o senzație ciudată. Henry simțea stinghereala nepoatei și, în timp ce o călăuzea pe sub

piramidă și de-a lungul aripii Sully, a încercat în mai multe rânduri să afle de ce nu era în apele ei.

Până la urmă, Mona i-a răspuns că acolo, pe culoarele muzeului, se simțea urmărită... Urmărită? Iată că nepoata mea are porniri paranoice, s-a amuzat Henry în sinea lui. Știa că muzeul era frecventat zilnic de circa douăzeci de mii de persoane, adică echivalentul locurilor de pe un stadion, și că avea aproape zece milioane de vizitatori anual: așadar, să tot simți că e cineva pe urmele tale... A liniștit-o cu un sărut și a oprit-o în fața spectacolului unui mare canal, strecurându-se printre palate.

Pe o lungime de două sute de metri se întindea un chei. Era presărat cu ambarcațiuni, între care un vas elegant de gală, cu prora minuțios decorată. Sub un cer albastru pe care rătăcea o ceață albicioasă și care era vegheat de o impozantă campanilă, câteva clădiri somptuoase din piatră, de înălțimi variate, dar având sistematic două sau trei etaje, se deschideau spre apă și se reflectau în ea. Cea mai impunătoare dintre ele combina două stiluri: Renaștere și gotic. Alătura finețea – o adevărată dantelă din marmură – și robustețea, fiindcă partea de sus a clădirii era alcătuită dintr-un zid masiv, roșcat. Colțul care despărțea cele două fațade vizibile ale palatului se situa aproape în mijlocul tabloului. Cea mai mică dintre aceste fețe laterale, plonjând în adâncime pe partea stângă, dădea spre o piață unde niște oameni – sugerați prin tușe strălucitoare – își vedeau de treabă la poalele celor două coloane, una având în vârf un leu, cealaltă un sfânt care doborâse un dragon. Mai îndepărtate, se zăreau domurile unei bazilici. Dar acțiunea tabloului se situa mai ales în primul plan, pe apele străbătute de ambarcațiuni din lemn, cu tonaj redus. În timp ce formatul pânzei, de patruzeci și șapte pe optzeci și unu de centimetri, accentua senzația de alungire panoramică, unghiul de vedere se afla într-un loc ridicat din mijlocul bazinului și îngăduia observarea privilegiată a spectacolului oferit de marinarii, de pescarii și de gondolierii aflați la lucru. Vorbeau între ei, vâsleau sau acostau. Ansamblul se bucura de o tratare picturală deosebit

de minuțioasă, care oferea prilejul de a contempla nu doar numeroase personaje, ci și arcade după arcade, balcoane după balcoane, ritmul decorațiunilor. Ba chiar, pentru cei mai atenți, și ondularea fiecărui minuscul val.

— Vrei să te învăț un pic de italiană?

— Știu deja să zic *ciao*, Dadé!

— Ei bine, lasă-mă să te-nvăț cuvântul *veduta,* care înseamnă „vedere". *Veduta*, adică vederea unui sit frumos, a unui loc sau a unui monument excepțional, era un gen de frunte în Veneția secolului al XVIII-lea.

— Deci *veduta* e strămoșul cărții poștale, Dadé!

— Dacă vrei, da! Atât doar că pictorii care excelau în acest registru își vindeau lucrările ușor mai scump decât cărțile poștale. În orice caz, așa făcea cel mai cunoscut dintre ei, numit Antonio Canaletto.

— Ah! „Canaletto" înseamnă canal, sunt sigură!

— Cam așa. Tatăl lui Antonio se numea Bernardo Canale, care într-adevăr înseamnă „canal". Acest patronim trimitea la originea venețiană a familiei, fiindcă Veneția e străbătută de Marele Canal, al cărui estuar îl ai acum în fața ochilor. Cu sufixul „etto", Canaletto ar însemna mai degrabă „canal mic", dar indică mai ales faptul că Antonio era descendentul lui Bernardo, căruia îi datorează multe. Antonio a fost inițiat de către tatăl său în fabricarea unor mari decoruri scenice și, împreună cu el, le-a realizat mai cu seamă pe cele ale unor opere ale celebrului Vivaldi. A fost, probabil, o excelentă ucenicie. Dar, foarte curând, s-a săturat să fie tratat ca un simplu executant și, încă de tânăr, s-a emancipat și și-a văzut de drumul lui.

Henry, agitându-și degetele lungi și subțiri, și-a întors fața de la tablou și și-a continuat povestea, uitându-se țintă la nepoată.

— Antonio și-a părăsit orașul natal și a străbătut cei patru sute de kilometri de cărări noroioase care-l despărțeau de Roma, între 1719 și 1720. Pe drum, a putut vedea de-a lungul ținuturilor prin care trecea vechi edificii degradate, ruine năpădite de iederă și de bălării înalte. Ajuns în sfârșit la destinație, a descoperit un întreg amestec

de măreție antică și modernitate urbană. Drumul la Roma a fost foarte propice visării, iar cel care nu era pe-atunci decât ucenic decorator a sublimat viziuni impetuoase în care rearanja totul după cum avea chef. Trebuie să înțelegi de-aici că surprindea în carnetele lui, cu precizie, anumite motive desenate în peniță – o colonadă, un mare monument, un pâlc de arbori – de parcă ar fi fost un vocabular de bază; după care, așa cum îi dicta inspirația, redistribuia fictiv elementele pe pânză și oferea vederi care păreau perfect adevărate, dar care, de fapt, erau născute din imaginația personală. Este ceea ce în italiană se numește *capriccio:* un capriciu.

— Dar despre tabloul ăsta ce zici: e o „vedere" propriu-zisă, sau un „capriciu"? a anticipat Mona, încântată de întrebarea ei.

— Nu, aici avem o *veduta…* Un iubitor al Serenissimei va recunoaște îndată locurile. Veneția e o mică postață de pământ în formă de pește plutind într-o lagună și străbătută de nenumărate cursuri de apă. Dar cel care deschide și structurează orașul este acest bazin care dă spre Piața San Marco, cel mai cunoscut, poate, complex arhitectural din lume. Dacă arhitectura are o *Giocondă* a ei, ea se află aici, aliniind de la stânga la dreapta, în ordine: clădirea Monetăriei, biblioteca publică, statuile de pe coloanele din Piața San Marco, Palatul Dogilor, Podul Paielor, Închisoarea. Și apoi, în arierplan, campanila și, desigur, bazilica. Toate ingredientele puterii sunt așadar grupate aici, cu simboluri ale finanțelor, comerțului, științei, autorității publice și judiciare, religiei. Canaletto s-a plasat în sud, pe mijlocul cursului de apă, la intrarea în oraș, iar în afara vederii, în stânga, se deschide Canal Grande, care șerpuiește pe aproape patru kilometri și trasează, privit din văzduh, un S inversat. Asta îi îngăduie artistului să picteze ambarcațiuni, destinate transportului de oameni sau de mărfuri.

— Ai zice că vrea mai ales să aducă un omagiu bogățiilor și negustorilor.

— Să înfățișezi acest mare chei numit „Il Molo" înseamnă într-adevăr să pictezi dinamismul și prestigiul economic al orașului. Ceea ce, de altfel, le plăcea colecționarilor artistului, care adesea erau

bancheri, mari finanțiști…

— Dar nu era mai bine să admiri această „vedere" la fața locului? Dacă acei colecționari locuiau în Veneția, n-aveau decât să viziteze locul respectiv! De ce să mai cumpere un tablou?

— În primul rând, nu toți colecționarii lui Canaletto erau venețieni. A avut, de exemplu, numeroși clienți englezi, care erau încântați să aibă acasă un fragment de lagună. Dar, mai cu seamă, chiar dacă te aflai acolo, n-aveai să vezi niciodată ceva atât de frumos… Privirea noastră nu poate cuprinde un orizont atât de larg. Unghiul văzului omenesc este de aproximativ o sută optzeci de grade. Cel al pisicii, spre comparație, depășește două sute optzeci de grade! Ca să nu-ți mai vorbesc de muște, care pot vedea în același timp ce se întâmplă în spatele și în fața lor. Ca să suplinească acest neajuns omenesc, Canaletto face mai întâi niște studii foarte exacte, folosind faimoasa *camera obscura*, despre care am vorbit în legătură cu Vermeer; a lui era portabilă și îl însoțea pe străzi, dar și pe ape. Canaletto se dovedea foarte ingenios. Lua mașinăria cu el, o fixa pe o ambarcațiune și transcria cu penița pe hârtie minunile arhitectonice ale orașului său. Muta vizorul aparatului de la un punct de observație la altul, ca să obțină o succesiune de crochiuri care, puse cap la cap, ajungeau să ofere priveliști panoramice. Teoretic, Mona, văzul nu ți-ar îngădui să distingi atât de clar ansamblul clădirilor pe care le ai în față. Ar trebui să întorci ochii sau capul și, deci, să sacrifici de fiecare dată o parte din spectacol, ca s-o surprinzi pe alta. Aici, totul se ivește simultan – iar timpul pare încremenit.

Mona a început să-și spună că, mulțumită lui Canaletto, ochii ei se preschimbaseră în ochi de pisică… Apoi i-a studiat pe gondolierii și pe trecătorii risipiți pe pânză.

— Dadé, până acum mi-ai arătat doar picturi cu personaje mari, bine puse în evidență, central. De data asta, sunt chiar foarte mici. Sigur, poți să-i vezi limpede pe vâslașii care discută sau pe cei care acostează, dar ai impresia că sunt lipsiți de importanță.

— Ai sesizat aici o tendință fundamentală a istoriei artei, diminuarea progresivă a figurii umane în favoarea peisajelor care-i

înconjoară. O să mai vorbim despre asta, când o să-i vedem pe Turner, pe Monet sau pe Cézanne. Deocamdată, află că pictorul nostru practică ceea ce se numește „stafaj". Asta înseamnă punctarea tabloului cu personaje secundare, lipsite de semnificație simbolică. E un prilej de aplicare a unor tușe de culoare echilibrate, mai ales galbene, albe și albastre care amintesc de cerul senin. Acum privește atentă vasta piață din fundal…

— Da, există atâtea detalii… Mai să zici că începe un al doilea tablou! Aproape că-ți vine să ți-i închipui pe toți oamenii ăia, să le fii alături. Ce trai dulce pe ei!

— Ai dreptate. Atmosfera e atât de încântătoare, încât ai putea crede că piața aceea e pur și simplu un loc de plimbare și de veselie și că trecătorii se vântură pe-acolo lipsiți de griji. Atenție, însă! În acest Palat al Dogilor care domină pânza, aveau loc procese, se dădeau sentințe, uneori cumplite. Între cele două coloane, cea a leului și cea a sfântului Teodor, erau executați trădătorii, bandiții sau ereticii, atârnați de o funie, sau cu o lovitură de secure. Nimeni nu trebuia să tulbure „serenissima" Veneție…

— Știu că pe vremea aceea oamenii ucideau oameni mult mai ușor (spunând asta, Mona și-a luat un aer serios, profesoral)… Aici însă sunt convinsă că artistul a vrut să vorbească despre viață. Simt asta pentru că e lumină peste tot, o lumină blândă și liniștitoare. E *senină.*

— Adevărat. Canaletto își scaldă întotdeauna compozițiile într-o lumină foarte armonioasă, care netezește contrastele și ține vii zonele aruncate în umbră. Tehnic, obține această transparență omogenă prin straturi succesive de glasiu, grație cărora până și fațada vestică a Palatului Dogilor strălucește în roz și ocru, deși se află cu spatele la soare. Privește cum e tratată apa: are doar niște mărunte încrețituri albe, desenate fin în arcuri de cerc, cu cele câteva fire ale unei pensule subțiate. Spațiul lichid se solidifică printr-un soi de pavaj mineral.

— Parcă ar avea o telecomandă și ar pune Veneția pe pauză!

— Exact! Fluiditatea comerțului, cea a naturii alergând din zori

până-n asfințit, cea a percepției noastre, întotdeauna mobilă, sunt încremenite, împietrite într-o revelație ideală. Canaletto a pus lumea în așteptare și ne invită să facem la fel. Nu ca să ieșim din ea, ca să medităm sau să ne rugăm. Nu există nimic mistic în tabloul lui, iar autorul ține să ne aducă aminte că lumea trebuie oprită-n loc ca să nu ajungem la mâna ei, ca s-o stăpânim, ca să nu-i îndurăm nenumăratele capricii.

În timp ce Henry păstra o prelungă tăcere concluzivă în fața tabloului, Mona a simțit că cineva se furișa în spatele lor. S-a întors. Incredibil! Doamna cu șal verde! Cea care trăsese cu urechea când studiaseră *Concertul câmpenesc* al lui Tițian… Mona era convinsă că, de data asta, îi urmărise discret până la Canaletto. A oftat adânc.

13
Thomas Gainsborough
Dă glas sentimentelor

De obicei, Camille și Mona nu așteptau deloc la doctorul Van Orst. De data asta însă, secretariatul spitalului anunțase că era aglomerat din pricina unei greve a personalului medical. Camille, deși solidară cu toate revendicările sociale posibile, s-a trezit bombănind. A încercat să obțină un loc peste rând, care i-a fost refuzat scurt. Și-a conectat niște căști la telefonul mobil și, fără să se sinchisească de Mona, s-a cufundat în ecranul aparatului. Rula compulsiv diverse secvențe de dezbateri televizate în care participanții se agresau verbal pe toate subiectele posibile. Aceste secvențe, numite *clashs* erau considerate o culme a confruntării democratice. Mona rămăsese așezată, calmă și, cu brațele încrucișate, rumega vorbele rostite la ultima consultație: „Șanse jumate-jumate". Ar fi vrut s-o întrebe pe mama ei ce-nsemna asta, dar n-a îndrăznit s-o întrerupă. Tandemul lor oferea un spectacol bizar. Cea mai în vârstă era prinsă în fluxul virtual și trecea de la un video la altul, de parcă înnădea țigări. Înfrigurarea ei crescândă nu-i scăpa Monei, care o privea cu niște ochi frumoși și triști. Și-atunci, în loc s-o tragă de mânecă, și-a lipit degetul, fără s-o avertizeze, de aparat și a apăsat pe ecran ca să oprească imaginile. Camille și-a ridicat capul, surprinsă și încordată, și s-a întors spre Mona chiar în clipa când intra în sală un infirmier, cu aer rătăcit.

Cu voce albă, a anunțat:

— Îmi pare rău, dar azi avem prea puțini medici și personal ca să tratăm altceva decât urgențe! Suntem așadar siliți să vă rugăm să plecați acasă și să reveniți altă dată.

Odată ajunse la metrou, Mona și-a dat seama că mama ei nu se mai atingea de telefon. A întrebat-o:

— Dar cazul meu era urgent, da?

Camille i-a explicat că nu, nu era chiar așa, că era vorba doar de o

consultație de rutină. Liniștită, Mona s-a scărpinat în cap.

— Am putea spune că vindecarea mea și-a luat un mic răgaz, a șoptit ea.

*

În timp ce mergea spre Luvru împreună cu nepoata lui, Henry se gândea la acei artiști cărora handicapul le sporise înzestrările; îi spusese deja Monei despre mâna tremurătoare a lui Poussin. Poate că, într-o zi, avea să-i povestească despre Goya și despre surzenia lui. Sau despre ToulouseLautrec, cu beteșugurile și alcoolismul lui. Sau despre Hans Hartung, pictorul abstract care și-a pierdut un picior în luptă și care, în consecință, și-a reinventat tehnica și gestualitatea. Se gândea mai cu seamă la acei artiști a căror percepție oculară se încețoșase în timp, mergând uneori până la orbire totală. Își amintea de cazul lui Rodolphe Töpffer, fiu de pictor și hărăzit el însuși unei cariere frumoase, căruia i-a fost diagnosticată, la prima tinerețe, o tulburare de vedere care-l împiedica să discearnă culorile. A devenit, astfel, în prima parte a secolului al XIX-lea, inventatorul benzii desenate. Henry s-a dus desigur cu gândul la Claude Monet, ajuns aproape orb la bătrânețe și care dădea peisajelor sale de la Giverny un aer difuz, tumultuos – o culme a impresionismului, iar nu deteriorarea lui finală. Și, prin analogie, a vrut s-o conducă pe Mona în fața unei lucrări a Rosalbei Carriera, artista venețiană contemporană cu Watteau și Canaletto, care mânuia tehnicile pastelului ca nimeni altcineva din epocă și care, printr-o întorsătură nefericită a destinului, și-a încheiat viața în întuneric total, după o operație riscantă și dureroasă de cataractă, în 1749… O ironie tristă, de bună seamă, dar această femeie măcar se impregnase cu toate minunățiile lumii înainte de extincția senzorială. Henry, sub imperiul urgenței, a grăbit pasul. Și-a zis că trebuia cu orice chip ca Mona să cunoască povestea și opera Rosalbei. Dar, când să treacă de paza muzeului, micuța i-a spus dintr-odată:

— Dadé, astăzi o să mergem să vedem niște îndrăgostiți!

Somația, pe cât de neașteptată, pe atât de irezistibilă, țâșnise ca o

săgeată. L-a înduioșat pe Henry, care a îndreptat-o spre orizonturi englezești.

Tabloul nu era din cale-afară de mare: doar șaptezeci și cinci de centimetri pe verticală și chiar mai puțin pe lățime. Dominând o scenă de exterior, un cuplu de tineri părea să stea de vorbă. Băiatul se întorcea către fața partenerei lui și arăta că i se adresează, având o mână deschisă îndreptată spre ea. Așezați unul lângă celălalt, formau împreună o entitate care ocupa o mare parte din suprafața pânzei: exact jumătate din înălțimea ei totală. Ceea ce nu împiedica lucrarea să comunice un puternic sentiment de spațiu, grație înlănțuirii celor cinci planuri ale sale. În primul rând, era cel al protagoniștilor. Banca pe care stăteau se învecina cu un tufiș care mușca din marginea stângă a tabloului. Urmând masa vegetală care înainta în adâncime, descopereai al doilea plan alcătuit din frunzișuri verzi și arămii mai bogate. Creșteau pe niște ramuri pornite din mai mulți arbori, care erau îndeajuns de înalți ca să se piardă dincolo de limitele superioare ale cadrului. Al treilea plan era vizibil pe partea dreaptă a compoziției și era alcătuit din oglinda unei ape, al cărei mal drept era mărginit de alte trunchiuri și, mai ales, în al patrulea plan, de un fragment de rotondă sprijinit de niște coloane cu capiteluri corintice. În sfârșit, în spărtura din depărtare, tot în dreapta compoziției, o mulțime de nori acopereau cerul și cerneau o lumină cenușie. Aceasta oferea naturii o tentă argintie cu care costumele cuplului contrastau. Decupându-se pe rotondă și pe suprafața apei, tânărul afișa un strălucitor costum roșu descheiat la nasturi, sub care se vedea o vestă galbenă. Avea o față rotundă și imberbă, peste care trona un tricorn întunecat și ținea lipită de coapse, cu vârfurile degetelor, o carte. Cu o linie fugară, pictorul sugerase că are o spadă agățată la brâu. Tânăra era îmbrăcată cu o foarte amplă rochie cu falduri roz de sub care se ițea, acolo unde era mai ridicată, un strop de postav albastru-verzui. Deschidea un evantai în poală, și chipul său proaspăt, înconjurat de păr ondulat, sub o pălărie ușoară, se uita mai degrabă la privitor decât la partenerul care încerca să-i

atragă atenția.

— Sunt atât de frumoși, s-a repezit Mona, fără măcar să-și fi luat răgaz să cerceteze tabloul în liniște.

— Ah, nu, te rog! Respectăm regula: tăcem și întâi privim. Nici o vorbă!

Au trecut cincisprezece minute, timp în care Mona fierbea, bâțâia din picioare, se agăța de mâna lui Henry, înfigându-și unghiile. N-avea chef să pună întrebări. Dorea să vorbească. Bunicul a simțit-o și a lăsat-o să-nceapă lecția.

— Poftim, Dadé, uită-te: o iubește. E tânăr și, cu cartea în mână, îi spune vorbe frumoase, meșteșugite. De ce nu un poem? În cartea lui se află poate poemul care îi îngăduie să-i spună lucrurile pe care le simte și pe care propriile cuvinte nu-l ajută să le rostească așa cum ar vrea. Vezi, o iubește. A întins mâna spre chipul iubitei și ar vrea să-i mângâie bărbia cu degetele. Ori să desfacă nodul cu care îi e legată pălăria. Sau poate face acel gest ca să dea mai multă greutate cuvintelor sale ori celor din poem. Vezi, o iubește… Îl iubește și ea, dar n-o arată. Pentru că se uită la noi.

— Ai dreptate, nu arată nimic și ne invită, prin acea expresie complice a feței, să luăm parte la scenă. Cel care face asta se numește „admonitor"[9], e cel care admonestează; și, cum e vorba despre o femeie, ar trebui să-i spunem „admonitoare"… Ah, dacă am fi la cinema, s-ar spune, mai clar, „privire spre camera de filmat", și ar fi mai puțin urât lexical. Dar, Mona, dacă această femeie e mai interesată de noi decât de el, ce te îndeamnă să crezi că-l iubește?

— Dar, Dadé, îl iubește, ce să mai… Uită-te la rochia ei! E roz și seamănă cu o inimă uriașă, o inimă uriașă plină de dragoste! Surâde precum Gioconda lui Leonardo! Mai e și evantaiul ăla cu care-și alungă îmbujorarea! Oh! Privește-i obrajii, se preface cu stângăcie! Chiar fără știu cine sunt cei doi, pot să-ți spun că se iubesc!

— E foarte posibil, a strecurat Henry, fermecat de însuflețirea nepoatei sale. Cât privește identitatea lor, cea mai plauzibilă ipoteză este aceasta: tânărul care pictează acest tablou este una și aceeași

persoană cu cea înfățișată în el. Autorul pânzei *Conversație într-un parc* este un tânăr englez de doar douăzeci de ani. Se numește Thomas Gainsborough și, lângă el, s-ar afla deci foarte proaspăta lui soție, Margaret Burr, fiica nelegitimă a unui duce. Gainsborough a învățat meserie la Londra, la un gravor de origine franceză numit Gravelot. Este însă, mai ales, un fascinant autodidact. Provenit dintr-o familie modestă din Suffolk, în estul Marii Britanii, e un pictor al cărui geniu are ceva cu desăvârșire spontan, un pictor așa cum se nasc doar unul sau doi pe generație. Mai mult: operele sale se caracterizează tocmai printr-o exaltare a spontaneității. Astfel, ceea ce ar fi trebuit să fie doar o alegorie codificată, plină de simboluri convenționale, sau un portret rigid de cuplu, ori, de ce nu, un badinaj obraznic la modul caricatural, devine prin acest artist un moment viu și emoționant din viața unor îndrăgostiți. Acest tip de scenă este propriu artei englezești a secolului al XVIII-lea și se numește *conversation piece* – un fragment de conversație…

— Adu-ți aminte, când mi-ai vorbit despre *Frumoasa grădinăreasă* a lui Rafael, mi-ai spus că voia să dea impresia de ușurință, dar că muncea din greu ca să izbutească. E oare același lucru și aici?

— Ei bine, nu tocmai. Privește acum planul al doilea, cu gama arămie a toamnei și cu tonurile strălucitoare de verde: au un dinamism remarcabil, pentru că spontaneitatea lui Gainsborough este și cea a *contactului* său cu pânza. Și când zic *contact* mă gândesc la faptul că pictorul renunța uneori la pensulă și intervenea cu o bucată de burete sau întindea culoarea direct cu degetele. Martorii din acea perioadă confirmă: Gainsborough lucra repede, foarte repede. Și senzual. În plus, îi plăcea să adulmece mirosul culorilor. Miroase, Mona! Ocrul acestor frunze are deopotrivă izul pădurilor jilave pe care le înfățișează și pe cel al pigmenților de pământ din Siena din care e alcătuit!

Mona a închis ochii, a strâns pumnii și a inspirat adânc. Nările ei n-au simțit nici pădurea reavănă, nici pământul de Siena, ci doar un efluviu de apă de colonie venind dinspre Henry – aromă care i-a deșteptat amintirea bunicii ei. Asta i-a înlesnit o apropiere și mai

intimă de tablou.

— E atât de romantic, Dadé! Mai ales într-un astfel de decor: apa de-acolo, din spate, și templul acela micuț!

— Nu e chiar un templu, Mona, ci ceea ce în secolul al XVIII-lea se cheamă o „fabrică" sau o „folíe", adică o construcție mică care conferă o tușă fantezistă și teatrală unei grădini ea însăși luxuriantă, o grădină care, în loc să corecteze neregularitățile, sinuozitățile naturii, le reia și le imită – așa cum voia Le Nôtre în vremea lui Ludovic XIV. Această modă a grădinii în stil englezesc, la limita peisajului, îl inspiră din plin pe Gainsborough. Vede în ea spontaneitatea vieții, oglindirea unor emoții. Pictorul ne arată, pe vremea când e foarte tânăr și nespus de precoce, cât de importantă este exprimarea sentimentelor, prin orice mijloace. Conversația nu e pierdere de vreme; e un principiu vital. Privește: tânărul are o spadă. E simbolul lumii aristocratice engleze. O lume care era foarte diferită de lumea noastră de azi, foarte afectată și înțepenită în tradiții și în norme fără număr, o lume a pudorii. Fără să fie injurios sau rebel în raport cu societatea, Gainsborough ne poftește totuși să ne încredem în sentimente, să putem să le exprimăm. Nu știu dacă e romantic în sensul de azi, Mona, dar cu siguranță se află la originea curentului care va înmuguri cincizeci de ani mai târziu pretutindeni în Europa și care, într-adevăr, se va numi romantism.

— Spune-mi, Dadé, Thomas și Margaret au avut copii?

— Două fete, pe care Thomas le adora și pe care le-a pictat adesea. De altfel, Gainsborough a semnat numeroase portrete ale unor indivizi foarte tineri; a devenit o specialitate care i-a asigurat un vârf de succes începând cu 1760. Știi, în vremea aceea, începuseră în sfârșit să fie atenți cu cei mici, să respecte mai mult copiii, să se intereseze de sensibilitatea lor în loc să vrea să-i dreseze ca pe ca niște adulți în miniatură. Era o adevărată revoluție, inițiată în primul rând de un filozof numit Jean-Jacques Rousseau.

— Dar mie, Dadé, știi bine, ce-mi place mai mult la tine e că-mi vorbești mereu de parcă aș fi o persoană matură…

— Ei bine, dacă ne aflăm pe o cale atât de bună, să nu ne oprim!

Deci, cum îți spuneam, renumele lui Gainsborough a sporit după 1760. A culminat în anii 1770–1780, când a lucrat pentru familia regală, când Anglia lui George III trăia începuturile Revoluției Industriale. Cu toate astea, avea niște relații foarte încordate cu Royal Academy, marea instituție oficială, pentru că socotea că lucrările îi erau prost expuse, prea sus și prea îndepărtate de privitor. Acesta e motivul pentru care Gainsborough prefera să-și expună operele la el în atelier: condițiile de expunere erau mult mai libere și mai personale. Fiindcă toată pictura lui voia să atragă atenția până în cele mai mărunte amănunte ale texturii, ale îngroșării, ale granulației. Cumva ca Margaret, care ne caută cu privirea. E o pictură care cheamă mâinile, degetele – care vrea să fie atât atinsă, cât și văzută…

Mona și-a amintit de bucuria cu care examinase sculptura lui Michelangelo dintr-un unghi diferit după ce se suise pe umerii bunicului. Și a dorit să simtă acest șoc al unei percepții diferite, apropiindu-se foarte mult de lucrare. Așa încât i-a cerut lui Henry să-i distragă atenția paznicului de sală, ținându-l de vorbă. Bătrânul a priceput rudimentarul subterfugiu, dar a hotărât, conștient că nepoata lui ar putea să nu-l mai vadă nicicând pe Thomas Gainsborough atât de aproape, așa încât merita să-i ofere această amintire fără seamăn. Prin urmare, Mona, scutită de orice ochi vrăjmaș, și-a apropiat nasul de faldurile roz ale rochiei și de pantofiorul albastru cu sclipiri albe. Era atât de minunat, de tulburător de frumos, că și-a ridicat mâna în dreptul feței și, încet, foarte încet, închipuindu-și-l pe artist în atelier, în vremuri mult îndepărtate, a întins-o către bucata de stofă, în unghi ascuțit, asemănătoare unei petale de trandafir, care atingea ușor poteca. Și a mângâiat-o.

În galeriile Luvrului a sunat o alarmă.

---

9. Cel care admonestează. În pictură, „admonitorul" este personajul care privește, îl apostrofează pe privitor și îl poftește să ia parte la scena din tablou.

14
Marguerite Gérard
Nu există sex slab

În ciuda încercărilor doamnei Hadji de a-i astâmpăra, copiii erau surescitați în dimineața aceea, pentru că un agronom intrase în clasă și le promisese pentru ora prânzului o degustare cu fructe și legume de sezon. Alergând spre cantină, Diego își închipuia deja că mangoldul, cartofii dulci, varza kale, merișoarele, al căror nume îl auzea prima oară, erau „de-o mie de ori mai bune decât un Happy Meal de la McDonald's", iar pentru gura lui asta însemna mult. La masă, entuziasmul s-a fleșcăit brusc: în loc să dispară iute, micile legume fierte în aburi păreau lipite de farfurii. Mona număra îmbucăturile și trăgea cu coada ochiului spre coșul de gunoi. Diego, în schimb, chiar dacă nu găsea meniul nemaipomenit, dorea atât de mult, cu atâta bucurie, să creadă asta, încât mesteca zgomotos și dădea câte un verdict sonor după fiecare înghițitură: „Delicios!"

Modul exagerat în care făcea pe finul cunoscător i-a scos din sărite pe puștii din jur; bietul Diego, fără să-l fi văzut venind, s-a trezit față-n față cu un băiat mult mai voinic, care i-a poruncit răutăcios să-și țină gura și i-a aruncat cu o bucată de mandarină în bărbie. Diego n-a protestat. Ținându-și lacrimile amare sub pleoape, s-a mulțumit să-și termine masa în tăcere, înainte să se ducă să colinde prin curte. Mona văzuse totul. Cel care îl agresase pe Diego era înspăimântătorul repetent. I se rupea inima, iar atracția ei față de Guillaume, care era atât de detestabil, o umplea de vinovăție. După masă, pentru întâia oară, s-a vânturat intenționat pe lângă elevii care jucau fotbal. Sfera de spumă zbura dintr-o parte în alta, într-o debandadă de zbierete și îmbrânceli. Se uita la Guillaume, cel atât de brutal și de respingător, și totuși atât de solar. Între două pase, s-a oprit și i-a trântit-o:

— Ce? Vrei iar o minge în scăfârlie?

Mona nu s-a speriat. Era mai degrabă uluită. Nu-i venea să creadă

că el, nesimțitul de Guillaume, era în stare să-și amintească de incidentul petrecut cu două luni în urmă. Prin venele Monei a trecut un fior de mândrie.

— Guillaume! l-a strigat ea, făcându-i prenumele să răsune prin curte. Guillaume, a repetat ea, oprind jocul. Am văzut ce i-ai făcut lui Diego la cantină. O să rămână între noi, pentru că detest pârâcioșii. Dar e nasol. În plus, cred că poți mai mult.

Guillaume, rămas cu gura căscată, tremurând din pricina unor senzații pe care nu le controla, s-a apropiat de Mona, care rămăsese dreaptă și țanțoșă. Neștiind cum să reacționeze, a făcut un gest de o stângăcie de-a dreptul caraghioasă: a înhățat pandantivul Monei și a tras brusc de el, dar nu îndeajuns de puternic încât să rupă guta pe care stătea prins. În replică, fetița i-a scăpat o palmă. Dintr-odată, publicul a aplaudat frenetic. Guillaume s-a dat bătut și s-a întors la meci, îmbujorat și stânjenit…

*

De data asta, Henry își jurase că nimic n-avea să-l împiedice să-și urmeze programul. Cu o săptămână în urmă, sacrificase lucrarea unei femei, Rosalba Carriera, pentru că Mona voia să vadă niște „îndrăgostiți" și pentru că Gainsborough răspundea mai bine acestei comenzi decât pastelista venețiană. Luvrul avusese însă excelenta idee să cumpere de curând un mic ulei al unei artiste puțin cunoscute, Marguerite Gérard. Plăcerea de a contempla această proaspătă achiziție era deci dublă. Nu doar că își va iniția nepoata în remarcabila complexitate a pânzei, dar, în plus, se va bucura egoist de izul de noutate pe care aceasta îl avea în ochii lui.

Din profil, într-o rochie amplă din satin alb cu crinolină, o tânără cu păr ondulat și strâns la spate ședea pe un mic taburet. Era întoarsă spre stânga compoziției, iar piesa de mobilier pe care stătea și care îi înfoia veșmântul se situa în unghiul inferior dreapta al tabloului. Un câine Cavalier King Charles se odihnea încovrigat pe perna din catifea albastră a aceluiași scaun, de care

atârnau niște franjuri. Era întărâtat de coada unei pisici zvelte care țâșnise pe dedesubt, furișându-se printre traversele scaunului. Protagonista studia o gravură înrămată, de mari dimensiuni. Văzută din trei sferturi, o punere în abis înfățișa un cuplu repezindu-se spre o cupă ținută de niște putti*. Pe geamul care proteja stampa se mai zărea și reflexul brațelor energice ale femeii, vădit concentrată și în jurul căreia, într-un puternic contrast, gravita harababura unui atelier. În arierplan, tronau câteva lucrări agățate pe pereți, dar care, fiind cufundate în întuneric, nu puteau fi descifrate. De-o parte și de alta a tinerei se aflau niște piese de mobilier. Cel mai aproape de ea, în lumină, era un gheridon în stil Ludovic XIV, acoperit cu un brocart roșu cu găitan auriu. Pânza era șifonată și, peste cutele ei, stăteau un șirag de perle discret și, mai ales, o pereche de* putti *sculptați care se înșfăcaseră unul pe altul de umeri și care se luptau pentru o inimă care le palpita la picioare. Ei înșiși slujeau de suport pentru o pălărie cu pană, mult prea mare pentru capetele lor. Puțin mai în spate, pe blatul de marmură al unui birou, se decupau din umbră două figurine policrome, un ghiveci din care se revărsau într-o farfurie câteva petale portocalii, un sul de hârtie. Ici-colo, studiind zonele mai discrete ale lucrării, se vedeau, pe lângă un taburet reglabil cu șurub, o mapă de desen, câteva foi de hârtie împrăștiate… Totuși, detaliul cel mai frapant strălucea în colțul stâng inferior, de cealaltă parte a conflictului între câine și pisică, parcă în oglindă față de această scenetă hazlie. Pe un covor cu diverse ornamente, o sferă grea, metalică, reflecta partea de atelier aflată în spatele privitorului. Desigur, bila era parțial acoperită cu o planșă imprimată și cu faldurile carpetei care o învelea incomplet, dar reflexia convexă reda cu limpezime imaginea în miniatură a unei pictorițe în fața șevaletului, luminată printr-o fereastră și înconjurată de un câine culcat pe labele lui, de o altă femeie șezând și de doi bărbați în picioare, dintre care unul studia munca artistei.*

În ciuda pregnanței figurii centrale și a fascinantei minuții a

reflectărilor, Mona, în timpul celor cincisprezece-douăzeci de minute petrecute în fața lucrării, nu și-a putut dezlipi privirea de la felina care stătea răsturnată. Dar, cunoscându-și bunicul, era îndeajuns de șireată încât să înțeleagă motivele lecției din acea zi și a deschis conversația cum nu se putea mai bine.

— Ei, Dadé, ai putea crede că doar băieții au dreptul să fie artiști la Luvru! A fost nevoie să așteptăm anul 1787, pentru ca în sfârșit să apară o fată…

— Văd că ai citit numele autoarei pe etichetă, dragă Mona. Și ai dreptate, Marguerite Gérard deschide o breșă într-o lume dominată de bărbați. Cu atât mai mult cu cât nu se mulțumește să execute, în calitate de femeie, o operă de artă extraordinară; munca ei pune în valoare, prin subiectul ales, femeile în general.

Mona nu s-a putut împiedica să se proiecteze în această pictură, gândindu-se la titlu – *Eleva neobișnuită* – și constatând că ea însăși, în preajma bunicului, învăța să judece, să analizeze imaginile, exact cum părea s-o facă protagonista în rochie lungă de satin.

— E îmbrăcată cam ca soția lui Gainsborough de săptămâna trecută… Cine e?

— Chiar așa, Mona, nu ne este oferită identitatea modelului. Grație însă unor minuțioase anchete istorice, credem astăzi că e vorba despre o oarecare domnișoară Chéreau. Dar nu asta contează. La drept vorbind, Marguerite Gérard nu semnează un portret. Ca și Frans Hals, cu *Țiganca* lui, realizează o scenă de gen.

— Ah, da, îmi amintesc, tablourile acelea care vorbesc despre viața de zi cu zi!

— Iar în mijlocul scenei, promovează calitățile unei tinere care ar putea fi orice fată, înfățișând-o ca pe o expertă, capabilă să estimeze virtuțile unei opere de artă.

— Mulțumită ție, poate o să fiu cândva și eu în stare!

— Ești de pe-acum! Ești, întrucâtva, eleva mea neobișnuită. Îți interzic însă să apuci tabloul ăsta așa cum înșfacă ea stampa… Doar nu vrei să pornești săptămânal alarmele din Luvru! Pe scurt, pentru că ești expertă, spune-mi ce crezi despre el.

— Mă gândesc puțin la Vermeer… Mi-ai spus însă că fusese dat uitării vreme îndelungată…

— Desigur, a căzut în uitare. Totuși, dincolo de cazul special al lui Vermeer, arta Țărilor de Jos din secolul precedent era foarte prețuită pe la 1780. Prin urmare, ai dreptate. În Franța fuseseră mai cu seamă redescoperite școlile din Nord. Fără îndoială că Marguerite Gérard se inspiră din ele. Reia, pe cont propriu, provocările stilului olandez, în mod deosebit acumularea detaliilor, a stofelor și subtilitatea fenomenelor optice. Mai mult însă decât cu Vermeer, care era necunoscut pe vremea aceea și ale cărui tablouri inspirau ceva grav și metafizic, ea era comparată cu Gerard ter Borch. Vai, marele public nu-l cunoaște deloc în zilele noastre. Cu toate astea, a fost, începând cu experiența lui de la Amsterdam, din anii ’30 ai secolului al XVII-lea și până la sfârșitul secolului al XIX-lea, un uriaș model artistic. Lasă-mă să-ți ofer câteva semne ale acestei nedreptăți: de-a lungul întregii perioade a Renașterii și a epocii clasice, Biserica interzicea prezența persoanelor de sexe diferite în același atelier, așa încât, de față cu ucenici sau cu modele masculine, femeile nu puteau să se instruiască, exceptând situațiile când făceau parte din familie. Tot așa, cum rânduielile voiau ca ele să rămână gingașe și, astfel, să fie menite doar unor îndeletniciri curate și lipsite de pericol, nu puteau deveni sculptorițe. Când căpătau o anumită notorietate, subiectele cele mai apreciate – precum scenele militare, bunăoară – le erau refuzate, ceea ce le cantona în anecdotă și, aproape mereu, într-o practică amatoristică. Totul se trăgea din prejudecata potrivit căreia femeile erau sexul *slab*. *Slab* în sensul că ceda cu ușurință chemărilor pasiunii, *slab* în sensul că trebuia dat deoparte și ferit de marile probleme ale lumii, ca de pildă războiul. Așa încât artistele care au izbutit să-și înscrie numele în istorie, precum Artemisia Gentileschi în Italia secolului al XVII-lea, sau Mary Moser, la Londra, pe la 1770, sunt cazuri rare, deopotrivă pioniere și eroine.

— Și-atunci ai spune că Marguerite Gérard e o eroină?

— Ei bine, în felul ei, da. Fiindcă nu se dă în lături de la nimic. Se spunea pe-atunci că femeile sunt sexul *slab?* Fie! Nu are decât

douăzeci și șase de ani, dar va reuși isprăvi după isprăvi! Iată de pildă pânza asta. Mai întâi desfășoară în jurul subiectului principal – evaluarea avizată a unei gravuri – numeroase subiecte anexe: interacțiunea a două animale care se zbenguie, aluziile la tandrețe și la iubire, dinamismul obiectelor pretins inerte, o ședință de pictură la șevalet. Și, în ciuda acestor detalii, opera rămâne perfect unitară, grație repartizării motivelor și distribuției luminilor. Apoi multiplică gama materiilor reprezentate, de la fireturile unei broderii strălucitoare la carnația unei făpturi umane, trecând prin granulația minerală a unei sculpturi. În cele din urmă deformează imaginile *puse în abis* în lucrarea mare: stampa este tratată în racursi sub efectul perspectivei și integrează reflectarea mânecii plisate; desenele din covor și de pe foile de hârtie se boțesc sub globul metalic, a cărui convexitate micșorează și bombează personajele din afara cadrului. Acest lucru nu a fost împlinit de o mână iscusită, ci de iscusința preschimbată în mână. E demonstrația faptului că nu există o ierarhie a sexelor.

— E totuși ceva care mă deranjează în chestia asta, Dadé. (A făcut o pauză foarte lungă, timp în care s-a scărpinat în cap.) Tabloul se numește *Eleva neobișnuită…* Dar fata îmbrăcată în rochia aia amplă e elev, sau profesor?

Prin inocența simplă a întrebării, Mona punea degetul pe enigma centrală a tabloului. Henry a savurat întrebarea și a făcut apel la debitul său cel mai domol ca să-și desfășoare răspunsul:

— Până acum, am procedat de parcă femeia din centru care cercetează stampa ar fi cea desemnată în titlu. Suntem de acord?

— Da.

— Dar nu ne-am uitat bine…

— Cum adică, Dadé? Eu m-am uitat bine!

— Și eu, Mona. Și am văzut că în lucrare exista cu adevărat un profesor.

— Ah, da? Unde-l vezi?

— Îl cheamă Jean-Honoré Fragonard și era supranumit „divinul Frago". E un urmaș al lui Watteau și unul dintre cei mai mari artiști al

secolului al XVIII-lea, reprezentantul tendinței libertine în pictură. Ei bine, Fragonard e aici.

— Unde anume?

— Ia seamă, mai întâi, că stampa din centrul compoziției este de fapt o reproducere gravată a unuia dintre cele mai frumoase tablouri alegorice ale lui Frago, un tablou din 1785, intitulat *Fântâna dragostei.* Doi îndrăgostiți aleargă spre ea să-și potolească setea de iubire dintr-un pocal ținut în mâini de niște *putti.* Acei *putti* din stampă nu se disting, dar sunt duplicați, ca să zic așa, și dezvoltați prin perechea de îngerași cocoțată pe gheridon, atât de duios ridiculizați de pălăria prea mare care le stă pe capete. Și-apoi, Mona, încă nu ne-am uitat de-aproape la mărunta reflexie din bila metalică aflată în stânga lucrării. Privește cu atenție: acolo se vede restul atelierului. Pe lângă un câine cumsecade care stă așezat pe labele din spate, se decupează siluetele a patru personaje. Înfățișată în timp ce-și pictează lucrarea, este, desigur, autoarea însăși, adică Marguerite Gérard. Lângă aceasta a luat loc sora ei, miniaturista Marie-Anne Gérard, în vreme ce fratele său Henri, un foarte bun gravor, stă în picioare, în dreapta reflexiei. În fine, în spatele artistei, la șevalet se află soțul lui Marie-Anne, cumnat și maestru al lui Marguerite. Adică exact Fragonard. Tocmai își supraveghează eleva… Înțelegi ce înseamnă asta?

— Că *eleva neobișnuită* este cea care pictează tabloul dar și cea care se vede, micuță, în reflexie…

— Chiar așa, Mona. Am dat de capăt enigmei: eleva este Marguerite Gérard sub privirea maestrului ei, Fragonard, care o socotește *neobișnuită…* Și, de altfel, profesorul are o asemenea complicitate cu extraordinara lui discipolă, încât a pus mâna pe pensule și a pictat un motiv din acest tablou… E explicația faptului că numele său e menționat pe etichetă, alături de cel al autoarei. Un detaliu din pânză e făcut așadar de mâna lui Frago. Poți ghici care?

— Dă-mi un indiciu, te rog!

— Ceva ce ți-ai dorit și tu de Crăciun...

— Miau! O pisică! Frago a pictat cotoiul!

15
Jacques-Louis David
Antichitatea să-ți slujească de viitor!

Amatorul de figurine Vertunni nu se mai întorsese la prăvălie. Era păcat, fiindcă Paul începuse un inventar superficial al jucăriilor care se aflau în vechea cutie rătăcită și, din cele o sută douăzeci și nouă care moțăiau înăuntru, așezase vreo cincisprezece în magazin. Sfătuit de Mona, hotărâse să le răspândească, pe fiecare într-un anumit context, în loc să le țină laolaltă, ca pe un grup de mărfuri otova.

Într-o duminică, după ce și-a terminat temele pentru acasă, fetița a hotărât să meargă la tatăl ei, ca să-și continue punerile în scenă. Voia să scoată în evidență o mică efigie din plumb a unui bărbat întins pe o bancă, așezând-o în raza unui tub luminos, astfel încât să creeze iluzia unei sieste estivale. Ca să facă asta, trebuia să deplaseze ușor sistemul de prindere a neonului. Ceea ce însemna să desfacă o scară și să se cațere pe ea, să ia un ciocan, să bată un cui în perete. Tot atâtea lucruri care, atunci când deja le-ai încercat, par absolut simple. Dar și tot atâtea lucruri care, în absența unei prime dăți, constituie un mister care făgăduiește un larg spectru de amenințări și de vătămări. Paul i-a amintit tandru fiicei sale că el era meșterul casei și că, prin urmare, se va ocupa de operațiune. Refuzul Monei a fost ferm, aproape brutal.

Scara se bălăngănea. Ciocanul era greu. În ciuda lipsei de experiență, Mona se descurca de minune. Până când s-a petrecut ceva neașteptat. La ultima lovitură de ciocan în icul de metal, a simțit că se rupe ceva. Printr-un inexplicabil concurs de împrejurări, guta de pescuit, care-i ținea pandantivul și de care groaznicul Guillaume trăsese cu câteva zile înainte, s-a dezlegat. Scoica a căzut cu încetinitorul, s-a izbit de treapta pe care se sprijineau picioarele copilei, s-a rostogolit, s-a prăbușit în gol și a trecut printre gratiile unei guri de ventilație. Monei i-a sărit inima din piept. A început să

urle. Paul a țâșnit și, cu o mână, a prins-o ca pe un colet ca s-o dea jos, crezând că și-a strivit vreun deget. Preț de cinci secunde n-a izbutit s-o facă să vorbească, apoi ea s-a lăsat pe vine spunând: „Mamaie!‟ Era ciudat, aproape caraghios, dar Paul a priceput pe dată ce însemna. Pandantivul căzuse, poate era pierdut. Apoi a fost uluit de ce-a văzut. Gura de aerisire în care zăcea obiectul era acoperită cu un grilaj de fontă foarte voluminos, care l-ar fi descurajat și pe cel mai vânjos dintre ocnași. Monei nu i-a păsat. Fără să mai scoată o vorbă, a tras de grilaj cu dârzenia inexplicabilă a unui întemnițat. Una, două, trei, cinci încercări, mai să-și scrântească încheieturile. La cea de-a șasea, grilajul a cedat. Mona și-a băgat mâna până la cot în întunericul bortei și și-a recuperat fetișul. Și-atunci, alinată, s-a năpustit la pieptul tatălui ei și a dat drumul unui șuvoi de lacrimi.

La masa de seară, Mona i-a povestit mamei sale pățania, fără să insiste, fără să se laude în vreun fel. După desert, pe care de altfel nici nu l-a isprăvit, s-a dus repede la culcare. Dar, îndată ce s-a strecurat în pat, sub afișul cu Seurat, micuța a început să fie urmărită de o întrebare: n-ar fi trebuit oare să le spună părinților că, în timpul interminabilelor secunde când inima îi sărise din piept, o mie și una de pete negre îi acoperiseră din nou privirea?

*

Acea vizită de miercuri avea să fie ultima dedicată unei lucrări din timpul Vechiului Regim, a stabilit Henry. La naiba! și-a zis el, uite că e trecut de jumătatea lui februarie, săptămânile aleargă și e deja urgent să-i înfățișeze Monei cel puțin o comandă oficială a monarhiei mai degrabă decât un tablou de șevalet. În timp ce mergea, își dădea seama că panorama artistică pe care încerca s-o schițeze pentru copilă risca să fie marcată de niște ocultări supărătoare. Fie! Astăzi se vor ocupa de o comandă mare. Extraordinar de mare, mai ales că omul căreia i-a fost încredințată în 1783, vestit pentru firea lui extrem de orgolioasă, a avut îndrăzneala să dea, doi ani mai târziu, o pânză având o talie și mai impozantă decât îi ceruse directorul general al clădirilor regale! Ceea ce nu a fost deloc bine

primit… Mai mult, lucrarea, deși executată pentru Ludovic XVI, trebuia să fie considerată retrospectiv ca fiind vuietul deja perceptibil al unui cutremur insurecțional inedit în istorie… Se cădea să-i explice toate astea Monei, care, apropiindu-se, părea să dea înapoi, mânată deopotrivă de timiditate și de prudență.

Era clipa unui jurământ colectiv. Locurile și costumele aparțineau Antichității. Pardoseala, de o mineralitate severă, era alcătuită dintr-un paviment gri și cărămiziu ușor tocit, în vreme ce arierplanul desfășura succesiunea a trei arce, sprijinite pe niște coloane dorice. Ele se deschideau către un întuneric adânc. Pereții laterali, din pietre tăiate foarte regulat, închideau această scenă dramatizată de căutarea simetriei și de lumina puternică mergând de la stânga spre dreapta. Acțiunea se citea în această ultimă direcție și era ritmată, în plus, de tripla arcatură. Mai întâi se vedeau trei tineri, strânși unii în alții, ale căror siluete se înșirau în profunzime, într-o formație ordonată. Aveau pe cap coifuri cu creastă, erau încălțați cu sandale strânse în curele de piele și purtau togi cu poale din pânză roșie, albastră și albă. Stăteau toți în aceeași poziție, cu picioarele depărtate la șaizeci de grade, cu un braț întins orizontal pe linia privirii fiecăruia și cu palma întoarsă spre sol. Mâna dreaptă a celui de-al doilea strângea talia prinsă în armură a celui dintâi, care, la rândul lui, ținea o suliță a cărei parte inferioară îi stătea lipită de pulpa piciorului. Brațele întinse se îndreptau spre trei spade pe care le ridica în fața lor un bărbat cu barbă și păr sur, a cărui față osoasă, cu nas pronunțat, era puternic pusă în valoare de fascicolul de lumină la a cărui origine acesta se uita fix, cu ochii orientați spre înalt. În sfârșit, rimând cumva vizual cu cei trei bărbați, erau trei femei șezând, copleșite de o durere mută. Trupurile lor erau sleite, chipurile încremenite. Una dintre ele, mai în spate, înconjura cu brațele și faldurile albastre ale tunicii doi băieței, dintre care unul – cel mai în vârstă – pândea din priviri grupul central. Celelalte două femei, ca un punct final al lucrării, își sprijineau capetele una de cealaltă și se căinau. Tușa foarte netedă, dar lipsită de afectare, ne

îngăduia să cercetăm până în cele mai mici amănunte precizia extraordinară a liniilor și a redării, de la cea mai măruntă venă tresărind pe un picior la mortarul degradat curgând pe suprafețele subțiri ale bolțarilor.

— Dadé, știu că ai fost adesea să vezi războaie, dar eu detest luptele și armele…

— Nici mie nu-mi plac, Mona. Și, de altfel, puțini oameni apreciază măcelurile și moartea… De fapt, scena pe care o vezi e rodul unui episod din istoria secolului al VII-lea înaintea erei noastre, când se dorea tocmai evitarea vărsării de sânge în timpul unui conflict între Roma și Alba, două orașe învecinate. Ca să se evite un masacru, s-a hotărât ca neînțelegerea să fie tranșată prin lupta dintre cei mai buni trei războinici din fiecare tabără: frații Horați pentru romani și frații Curiați pentru cei din Alba. E momentul unui sacrificiu greu de îndurat, fiindcă, între altele, cele două familii sunt înrudite. Uită-te la cele două femei din partea dreaptă. Iat-o pe Sabina, soție a celui mai mare dintre Horați și soră a Curiaților, și pe Camille, soră a Horaților și căsătorită cu unul din Curiați. Așadar, oricare ar fi fost învingătorul, finalul luptei se va dovedi *fatalmente* cumplit de dureros. Cu toate astea, cei trei Horați depun jurământ în fața tatălui lor: vom învinge sau vom muri, spun ei. Îi însuflețește o cauză mai presus de ei.

— Dar e groaznic! E o cruzime să pictezi așa ceva.

Cam așa e, și-a spus bătrânul. Dar s-a mulțumit cu o tăcere transparentă. Desigur, ar fi vrut să povestească felul în care David, ales deputat în Convenție, a votat fără să clipească ghilotinarea lui Ludovic XVI, zis Capet, a susținut vărsarea de sânge din timpul Terorii și n-a pregetat când foștii lui camarazi sau comanditari au fost descăpățânați în piața publică. Și ar fi trebuit adăugat că, în clipa când a fost la rândul lui anchetat, la sfârșitul anului 1794, David s-a dezis lamentabil de prietenul său Robespierre, ca să-și ferească ceafa de „suflul rece" al ghilotinei. Sau, în sfârșit, că dragostea lui pentru democrație, credința în valorile lui Marat, „Prietenul poporului", pe care l-a pictat în chip de martir în cadă, s-au împăcat

de minune, zece ani mai târziu, cu slăvirea împăratului Napoleon. Dar explicarea acestui destin în zigzag însemna, încă de la început, condamnarea omului – înfiorător – în ochii nepoatei sale, iar Henry nu voia nici asta, pentru că risca să amuțească mesajul artistului, care se dovedea colosal.

— Nu cred că-i plăcea cruzimea. Mai degrabă ține minte asta: David era un om revoltat. A dus o ofensivă hotărâtă împotriva moravurilor și ideilor libertinilor.

— Ah, îmi amintesc! Mi-ai pomenit despre asta în fața lui Watteau, așa-i?

— Da. Spiritul libertin, foarte răspândit sub Ludovic XV, e încă viu sub Ludovic XVI. E întrupat de scriitorul și aventurierul venețian Giacomo Casanova sau, în pictură, de maestrul Frago, pe care l-am evocat data trecută. Și mai ales de François Boucher. Când David abia ieșea din adolescență, iar Boucher se pregătea să moară, s-au întâlnit pe fugă. Vârstnicul s-a mulțumit să-i dea sfaturi tânărului, fără să-i fie profesor, și n-a avut răgazul să-l vadă devenind cel mai de seamă artist al epocii sale. A fost fără îndoială mai bine așa fiindcă, după cum spune Victor Hugo, David a ajuns să-l „ghilotineze" pe Boucher. Simbolic, desigur! Admirat de public, adulat de elevii săi, ajuns atotputernic, David s-a transformat în groparul nemilos al rococoului. Acest efort de subminare acționează și în *Jurământul Horaților*: începând cu geometria riguroasă a decorului și până la atitudinea neînduplecată a protagoniștilor, totul e sever, limpede, ordonat, având o dimensiune eroică. Farmecul conversațiilor în parc ale lui Gainsborough pare de-acum din altă lume…

— Iar bietul *Pierrot* al lui Watteau e de-a dreptul pe fundul gropii…

— Perfectă observație! Îți amintești ce ți-am spus în legătură cu Vivant Denon, care dă peste *Pierrot* și-l cumpără în 1804, chiar în anul când devine primul director al Luvrului? Ei bine, închipuie-ți că David i-a reproșat acest lucru fără înconjur!

— Auzi? David ăsta e cam nesuferit, are fire de scandalagiu. Și mi se pare că ești de acord, Dadé!

— Nu. Îl admir pe David. Pictura lui e o culme a ceea ce se cheamă „idealul Iluminismului", un ideal întemeiat pe chemarea la rațiune, la civism, la egalitate pentru toți și toate, împotriva intereselor egoiste, a puterii arbitrare și a obscurantismului dogmelor religioase. *Jurământul Horaților* exaltă cu adevărat aceste valori. Privește-i pe cei trei războinici. Brațele întinse și poziția picioarelor le dovedesc hotărârea de nezdruncinat. Mâna pe coapsă le arată solidaritatea. Și uită-te cu ce precizie le reprezintă David corpurile: vrea ca fiecare mușchi să iasă în evidență, ca să glorifice sensul acțiunii. Mai întâi își desena modelele nud, în studiile preliminare, ca să poată surprinde fiecare amănunt anatomic. Ceea ce nu-l împiedica apoi să trișeze puțin, lungind de pildă un membru, astfel încât să se potrivească mai bine cu vigoarea compoziției.

— Ai zice că seamănă nițel cu niște statui…

— Da, exact. David nu a fost sculptor, dar personajele picturii sale sunt foarte sculpturale. Își îmbracă protagoniștii în veșminte cu tonalități reci și, dacă ești atentă la pielea lor, o să vezi o carnație care merge atât spre gri, cât și spre roz. În privința efectelor eclerajului, ele exacerbează de fiecare dată reliefurile și proeminențele osoase ale corpului. Atitudinea lor se integrează într-o istorie monumentală căreia merită să i se ridice statui. Trebuie spus că în anul nașterii lui David, 1748, se făceau uriașe săpături arheologice și erau descoperite ruinele din Pompei. Fragmente întregi de trecut ieșeau la iveală fizic!

— Deci de-aia a pictat această luptă din Antichitate?

— Da. Chiar dacă Antichitatea era un reper generos încă din Renaștere, această perioadă se bucură în a doua parte a secolului al XVIII-lea de o admirație reînnoită. David îl frecventase și îl citise pe scriitorul prusac Johann Joachim Winckelmann, un bărbat extraordinar de erudit, care străbătuse vreme îndelungată ruinele și vestigiile străvechilor cetăți grecești și italiene, și pe care le clasificase stilistic. Winckelmann a fost din păcate asasinat, la vârsta de doar cincizeci de ani, într-o odaie de han. Oricum, David i-a îmbrățișat doctrina, care va fi botezată neoclasicism: o doctrină care

consideră că modelele clasice sunt de nedepășit.

— Dar, până la urmă, Dadé, asta înseamnă că David ar fi preferat să trăiască în trecut?

— Aici e paradoxul… David, îți repet, era un om revoltat, iar un om revoltat nu se încurcă cu nostalgii. Datoria noastră, spune el, este să cunoaștem acest trecut, ca să ne inspirăm și să desprindem din el valori, astfel încât să construim idealul viitorului: cel al Iluminismului. Uită-te acum la copilul cu bucle blonde. Stă retras și e ascuns de bunica lui îndurerată care-l alintă. Nu e doar un detaliu din operă, departe de asta! Expresia lui e neliniștită? Fără îndoială! Cum ar putea fi altfel? E doar un țânc. Cu toate astea, înfruntă cu privirea spectacolul Horaților care depun jurământul. Simbolizează, în acest fel, tensiunea spre viitor, primenirea, speranța regenerării, dincolo de tragedia în desfășurare. Și el, în frământarea lui, sfâșiat între drama care se urzește și admirația față de Horați, e deja revoltat.

— Ai câștigat, David al tău a început deja să-mi placă puțin mai mult…

— Cu atât mai bine. Lucrarea datează din 1785. Ai putea oare să-mi spui ce s-a întâmplat patru ani mai târziu, pe 14 iulie 1789? Îți explic de fiecare dată când trecem pe lângă Coloana din Iulie și Geniul Libertății din vârful ei…

— Căderea Bastiliei! Chiar lângă casa ta.

— Întocmai. Iar înainte a avut loc alt eveniment. Încă din 20 iunie, în sala Jeu de Paume de la Versailles, hotărârea unei întregi adunări de a întocmi o Constituție mai dreaptă a fost pecetluită cu un jurământ. Această adunare, unită împotriva absolutismului, reprezenta așa-numita Stare a Treia, adică pe aproape toată lumea, cu excepția nobilimii și clerului. Într-un anume sens, a fost începutul Revoluției Franceze. Închipuie-ți că David a fost însărcinat să picteze acest moment întemeietor. Și-a început uriașa pânză, dar n-a reușit niciodată s-o termine. Nu contează; jurământul, în schimb, a avut consecințe imense: pe 4 august, în același an, a condus la abolirea privilegiilor, iar pe 26, la *Declarația drepturilor omului și cetățeanului*. Acest text afirmă că tu și eu, că eu și cu tine, toți și toate și fiecare

în parte ne naștem și rămânem liberi și egali în drepturi. Iar asta, vezi tu, reprezenta cu adevărat accederea mult așteptată la idealul Iluminismului. Prin urmare, merita să fii revoltat.

Mona și Henry au părăsit locul. În pragul locuinței sale din Montreuil, colț cu rue Bara, s-a uitat la bunicul ei cu un aer îngândurat, care amintea de acela al copilului blond al lui David. L-a întrebat dacă și ea era revoltată.

Henry a zâmbit și a iubit-o mai mult ca niciodată.

— Nu, Mona, ești în plină revoluție.

16
Marie-Guillemine Benoist
Desființează orice formă de segregare

„M… R… T… V… F… U…" Ochiul drept funcționa perfect. „E… N… C… X… O… Z…" Și stângul la fel. La doctorul Van Orst, Mona a dovedit că are o percepție absolut remarcabilă, lucru de care Camille era încântată. Trecuseră patru luni de la incident și, văzând că fiica ei citește de la o asemenea distanță, trăia o binevenită stare de liniște. Copila, e drept, nu povestise nimănui despre despre scurta revenire a bolii acolo, la prăvălie, cu zece zile în urmă. Devenită încrezătoare, datorită reușitei sale la test, Mona a declarat chiar că poate citi micul afiș agățat nu departe de panoul test, scris cu un corp de literă minuscul. Asta l-a amuzat pe doctorul Van Orst, care a poftit-o să dea curs provocării pe care ea însăși și-o stabilise. Iar micuța părea să vadă fiecare curbă și fiecare bastonaș ale literelor negre cu o excepțională acuitate. Lectura ei sârguincioasă a făcut să răsune textul prins în piuneze pe peretele cabinetului: „Jurământul lui Hipocrate. Odată admis printre membrii profesiunii de medic: Mă angajez solemn să-mi consacru viața în slujba umanității; Voi păstra profesorilor mei respectul și recunoștința care le sunt datorate; Voi exercita profesiunea cu conștiință și demnitate; Sănătatea pacienților va fi pentru mine obligație sacră; Voi păstra secretele încredințate de pacienți, chiar și după decesul acestora; Voi menține, prin toate mijloacele, onoarea și nobila tradiție a profesiunii de medic; Colegii mei vor fi frații mei; Nu voi îngădui să se interpună între datoria mea și pacient considerații de naționalitate, rasă, religie, partid sau stare socială; Voi păstra respectul deplin pentru viața umană de la începuturile sale, chiar sub amenințare și nu voi utiliza cunoștințele mele medicale contrar legilor umanității. Fac acest jurământ în mod solemn, liber, pe onoare!"

Camille și Van Orst au felicitat-o pe fetiță. După împrejurările dramatice ale cecității ei trecătoare, un asemenea tur de forță

oculară i-a fermecat. Van Orst a repetat exercițiul, la aceeași distanță, dar cu o altă pagină tipărită. Monei i-a reușit din nou isprava. Era remarcabil.

— Ar trebui să ducem mai departe analiza, dar are de pe-acum optsprezece, a mărturisit doctorul.

— Îți dai seama, Mona? Optsprezece din douăzeci! s-a entuziasmat Camille.

— Nu, nu, doamnă, nu optsprezece din douăzeci. Optsprezece din zece. Mona are o acuitate vizuală de optsprezece raportat la zece. Ca un lunetist…

După consultație, pe străzile aglomerate ale Parisului, Camille, mai veselă ca de obicei, a început să fantazeze.

— Cum ai ajuns să vezi atât de bine, draga mea? Cred că ți se trage de la taică-tău! Cu siguranță nu de la mine! Lunetist? Doctorul ăsta bate câmpii. Poate că o să devii pilot de avion în Patrula Franței? O să-ți fac semne de pe Champs-Élysées de la defilarea de 14 Iulie! Și, de-acolo de lângă manșă, o să mă recunoști în mulțime!

— Mamă, i-a răspuns micuța, care părea absentă. Ce text era ăla?

— Text? Ce text, draga mea?

— Păi… cel pe care l-am citit, textul de pe perete…

— Ah, era „Jurământul lui Hipocrate‟, cred.

— Cine e Hipocrate?

— Strămoșul doctorilor. Cel dintâi care a definit, în Antichitate, marile principii ale meseriei lor. Unii medici îl afișează în cabinet pentru că îi acordă o mare importanță.

— Era atât de frumos textul… Cândva, aș vrea să vindec oameni.

*

Henry admira stereotomia piramidei lui Pei[10], în schimb detesta vulgaritatea galeriilor comerciale din vecinătate. Așadar, când Mona se extazia în fața unui gadget sau a unei reclame, simțea cum se revigorează proiectul lui de a-i întipări în memorie ceea ce era mai frumos și mai semnificativ în operele de artă. Or, în acea miercuri, au dat peste un restaurant care își atrăgea clientela cu efigia, aflată la

intrare, a unui hot-dog înalt de doi metri. Această imagine a unui crenvurst îndesat pe verticală între două felii de pâine era dotată cu o pereche de picioare și cu o față peste care își turna niște muștar gros dintr-un tub. Își trecea limba pe la colțurile gurii, de ca și cum se desfăta dinainte la gândul că se va autodevora. Era, și-a zis Henry, un fel de chintesență a ceea ce lumea contemporană putea produce mai respingător. Arătarea i-a stârnit însă Monei pofta de mâncare. Și Henry a cedat. Dar a pus-o să-și înghită hot-dogul fără să se mocăie. După aceea, sătulă și bucuroasă, Mona și-a întrebat nonșalantă bunicul care era programul zilei. Aveau s-o vadă pe o mezină a Giocondei.

Era portretul unei tinere negrese, stând așezată, cu corpul pictat din trei sferturi și orientat către dreapta tabloului. Capul se întorcea, astfel încât femeia privea frontal. În stânga compoziției se zărea o părticică din spătarul fotoliului în care ședea – atât de mică, încât se distingeau mai degrabă doar o parte din lemnărie și câteva cuie lucioase, restul fiind acoperit cu un mare fald albastru, care cădea pe traversa superioară, apoi se prăvălea pe cotieră. Tânăra era încadrată până la nivelul coapselor. Nu i se vedea deloc pântecul și nici partea de jos a șoldurilor, nici măcar nu li se sugera forma. Asta pentru că rochia tinerei, deși încinsă cu o discretă panglică roșie, îi căzuse de pe umeri până sub sân și arăta ca un amplu cearceaf alb. Era ținut de brațul stâng, care se sprijinea practic în echer și avea palma strânsă; cealaltă mână poposise la nivelul abdomenului. Chiar dacă în mod indubitabil stătea așezat, modelul te putea totuși vag duce cu gândul la o persoană lungită care s-ar fi ridicat în capul oaselor, atrăgând întreaga atenție a privitorului asupra bustului. O parte din piept era dezgolită, avea umerii fini și lăsați în jos, iar axa lor ritma centrul compoziției printr-o elegantă linie oblică. Lung și svelt, gâtul se termina cu un cap oval, acoperit cu un turban mare de muselină din care cădea un pliu ce lăsa să se vadă în transparență fondul gri-bej, lipsit de detalii. Câțiva cârlionți mergeau de la tâmplă spre frunte. În urechea dreaptă strălucea un cercel aurit,

dar straturile de lumină care înviorau pielea întunecată se dezvoltau în mod vizibil în patru locuri: pe sânul dezgolit, pe deltoid, pe claviculă și, cel mai mult, pe chip. Acolo, chiar deasupra gurii închise, o rază subtilă alunga umbra. Sublinia linia nasului și, mai cu seamă, un ochi rotund și negru. Pentru că fundalul lucrării era neutru, tabloul putea părea de o profunzime redusă; de fapt, întreaga profunzime a lumii părea că se cuibărise în această orbită cu relief pronunțat. Arcada de deasupra ei o încorona cu o sprânceană subțire. Lucrarea era semnată „Laville Leroulx, F. Benoist".

După o atentă examinare de circa cincisprezece minute, Mona a deschis conversația cu bunicul ei, arătând spre amprenta patronimică: *„Laville Leroulx, F. Benoist".* Dispusă pe două rânduri, i se părea lungă și ușor complicată. Însă Mona era intrigată mai ales de poziția ei în spațiul tabloului.

— Vreme îndelungată nu au existat vreun obicei, nici vreun consemn în privința semnării operelor de artă. Sigur, scrierea numelui pe tablou a devenit o practică curentă începând cu Renașterea. Asta îi îngăduia pictorului să se afirme social și să certifice autenticitatea lucrării. Totuși, până în secolul al XIX-lea, lucrul se făceau la întâmplare: pictorul semna sau nu și o făcea unde avea chef. Aici, prin felul cum se detașează pe fondul neutru într-o amplă caligrafie cursivă, semnătura se dovedește indiscutabil lizibilă și exacerbează personalitatea artistului. Iar poziția sa chiar deasupra pumnului strâns este elocventă. Asta ar putea sugera o legătură simbolică între persoana portretizată și cea care o portretizează. Dar mai bine să descifrăm despre ce este vorba: „Laville- Leroulx" este numele autoarei înainte de măritiș. „Benoist" este numele soțului, care devine și al ei după căsătorie. În realitate, îndărătul acestei învălmășeli de nume se ascunde pur și simplu o femeie: Marie-Guillemine.

— Și e cunoscută?

— Destul de puțin. Amintește-ți ce ți-am spus despre Marguerite Gérard. Pentru o femeie, epoca e plină de obstacole și de

prejudecăți, iar Marie-Guillemine n-a fost scutită de ele. Se căsătorise cu un oarecare Benoist d'Angers. Or, în 1793, soțul a trebuit să se refugieze în Elveția după ce se compromisese într-o sumbră afacere comercială, iar Marie-Guillemine se trezește hărțuită de agenții Terorii. Cu un soț căzut în dizgrație, trebuie să picteze înverșunat și să vândă mici tablouri moralizatoare ca să se îngrijească de nevoile familiei. Și când, în sfârșit, soțul revine în avanscena politică, fiind numit consilier de stat în 1814, îi cere lui Marie-Guillemine să pună capăt carierei sale de pictoriță. Cu mare regret, se supune. Între timp, reușise totuși să realizeze acest portret neobișnuit. O femeie care omagiază o altă femeie nu e de ici, de colo. Există totuși ceva și mai ieșit din comun…

— Hai, las-o baltă cu aerul ăsta misterios, Dadé! Am înțeles: până acum, în toate lucrările pe care le-am privit împreună erau numai personaje cu pielea albă. E prima oară când vedem un chip negru.

— Pentru că statutul negrilor era rușinos de subapreciat sub Vechiul Regim, câtă vreme erau duși în sclavie, în colonii: pe 16 pluviôse[11], anul II, sclavia a fost abolită, în mod provizoriu – fiindcă Napoleon a reintrodus-o după mai puțin de zece ani – iar în 1797 și 1798, un artist numit Girodet a expus portretul unui deputat originar din insula Gorée, aflată în vestul Africii. Marie-Guillemine sfidează un tabu estetic. Fiindcă teoriile în curs pretindeau, nu fără o serioasă doză de neghiobie rasistă, că înfățișarea pe pânză a gamelor de pigmentație maro e neplăcută privirii. Ar fi o „răzvrătire față de pictură" spunea Academia. Nimic mai fals: nuanțele cromatice ale acestei negrese, cu gradații luminoase la nivelul feței sau sânului, cu treceri subtile de la abanos la castaniu-auriu, nu sunt mai prejos de carnațiile palide ale modelelor obișnuite. Ca să nu mai spunem că, aici, pielea neagră este înviorată de contrastul cu pânzetul alb.

— Uneori nu vezi decât ce ai tu chef! Îți semnalez că mai e și o pânză albastră…

— Desigur, Mona. În schimb, tu ai băgat cumva de seamă tușa mică de roșu folosită la cingătoare? Albastru, alb, roșu… iată strecurată o aluzie la drapelul francez, a cărui formă definitivă a fost

stabilită în 1794 de către Jacques- Louis David.

— Ia te uită, Dadé! Ce ciudat că îmi vorbești din nou despre el! Când aveam în față *Jurământul Horaților*, am simțit ceva rece. Ei bine, m-am ferit să-ți spun, dar tabloul ăsta îmi lasă aceeași impresie…

— Poți să spui ce poftești. În fața unei opere de artă nu trebuie niciodată să-ți cenzurezi sentimentele sau să-ți ascunzi obiecțiile. Dimpotrivă, trebuie să te încrezi în ele și să le cauți cauza. Or, incontestabil, acest portret e străbătut de o oarecare răceală. Fără îndoială pentru că Marie- Guillemine Benoist a trecut prin atelierul lui David în 1786. A reținut lecțiile lui despre neoclasicism care, amintește-ți, izgonește drăgălășeniile cu prea mult sclipici. În planul de fundal nu apare nimic; nu există nici fard, nici ostentație. Cu excepția unui cercel de aur în ureche. Modelul este deopotrivă firesc – ceea ce se simte de pildă în linia căzută a umerilor – și neutru în expresia feței. Marie- Guillemine Benoist se arată impermeabilă în fața acestor stereotipuri. Evită să redea pitorescul, expulzează artificiul. Această distanțare sobră, chiar dacă îngheață puțin efigia, îi conferă în schimb noblețe. Această răceală reprezintă forma ei de demnitate.

— Dadé, a continuat Mona râzând. Știi, de-acum m-am făcut mare: am văzut totuși că-și dezvelea sânul…

— Aha, văd unde bați… Acel sân la vedere e poate un atribut erotic menit să-i ațâțe pe colecționarii de sex masculin! Dar mai este, într-un mod mai metaforic, sânul hrănitor, emblemă a fertilității. Și, dacă-mi îngădui o mică speculație feministă, este și o aluzie la amazoane, luptătoarele din Antichitate care, ca să-și poată purta arcul în bandulieră, își amputau sânul drept. Și-l tăiau, ai auzit bine.

Ideea i-a smuls Monei o strâmbătură și, prin unul din acel reflexe copilărești care mai puneau uneori stăpânire pe ea, s-a lipit de talia bunicului. Henry s-a lăsat în voia ei, a așteptat puțin, apoi s-a așezat pe vine și și-a modulat vocea în tonul grav, ca ea să audă bine restul poveștii.

— Știi, Mona, începând de la jumătatea secolului al XVII-lea, a

existat un eveniment oficial foarte important, asemănător târgurilor de azi, în care artiștii puteau să-și arate operele unui public larg. Este ceea se chema „Salonul" – cu trimitere la sala din Luvru numită „Salonul pătrat" și care găzduia manifestarea. O să ți-o pomenesc adesea. Era vorba despre un moment crucial când putea fi contemplat tot ceea ce se considera mai frumos din producția pictorilor și sculptorilor. Pereții etalau îndeobște portrete ale unor personalități de prim-plan, provenite adesea din rândurile nobilimii, și scene istorice cu o valoare politică și morală deosebit de însemnată. Ridicate pe simezele Salonului, subiectele reprezentate se regăseau într-un spațiu simbolic de mare prestigiu. Or, în 1800, și-a aflat locul acolo și tabloul lui Marie-Guillemine Benoist. Înțelegi? O femeie artist îndrăznise să plaseze o femeie de culoare în vârful artei. A distrus ierarhiile etnice; a subminat demonii segregării. Și, în felul acesta, a omagiat-o pe Madeleine.

— Madeleine, deci ea e doamna?

— Da, e prenumele modelului. Venea din Antile și lucra ca slujnică pentru familia soțului artistei. De două sute de ani de când tabloul se află la Luvru, nimeni nu a găsit de cuviință să-i afle identitatea. Până la urmă, niște istorici ai artei au făcut însă cercetări, ceea ce a înlesnit schimbarea titlului lucrării, numită pe vremuri *Portretul unei negrese* și cunoscută de-acum ca *Portretul lui Madeleine*.

— Mi se pare destul de ciudat, Dadé, să ai dreptul să schimbi așa titlul unei lucrări.

— Când vine vorba de tablouri vechi, nu e un lucru rar. Cumva ca semnătura despre care vorbeam adineauri, titlul a părut vreme îndelungată un amănunt secundar, susceptibil să se schimbe în decursul vremii, fie pentru că pictorul putea să fi ezitat când l-a botezat, fie pentru că indicațiile lui erau lipsite de exactitate. Esențial e să păstrăm cea mai riguroasă amintire a denumirilor succesive. Altfel, trădăm istoria.

Când să părăsească Luvrul, Mona avea un aer ușor îmbufnat și oleacă rușinat. Henry s-a întrebat dacă nu cumva, dintr-un tainic motiv estetic sau metafizic, vizita din ziua aceea o deranjase. Când

micuța a îndrăznit să vorbească, bunicul a ridicat ochii spre cer. Nu, n-o sâcâise nimic; doar poftea să înfulece încă un hot-dog… Și, desigur, Henry a cedat, cu privirea ostenită și plină de dragoste.

---

10. Ieoh Ming Pei, arhitectul sino-american care a conceput Piramida de la Luvru.

11. În calendarul republican francez, anul, care avea douăsprezece luni, împărțite în trei decade, începea în echinocțiul de toamnă. Pentru numele lunilor fuseseră alese fenomene ale naturii și evenimente din agricultură. Pluviôse – era sezonul ploios, care debuta la 20 ianuarie.

17
Francisco Goya
Monștrii se ascund peste tot

Palma magistrală pe care Mona i-o trântise nesuferitului de Guillaume nu schimbase cu adevărat raporturile de forță din curtea școlii. Băieții care jucau fotbal rămâneau stăpânii locului și, celor care se apropiau prea mult, le fluturau amenințarea unei mingi direct în mutră. Aceste gesturi grosolane o supărau din ce în ce mai mult pe Lili. Într-o zi, când dezgustătoarea minge de spumă i s-a rostogolit la picioare, a pus mâna pe ea, a strâns-o la piept și a urlat:

— Curtea e a tuturor!

A urmat o îmbrânceală, dar Lili a rezistat, vitejește apărată de câteva mișcări ale lui Jade și Monei. Lili a profitat ca să strige în gura mare că o să-i dea un gol lui Guillaume. Dacă una din fete izbutea să înscrie, terenul trebuia împărțit, a decretat ea. O nouă salvă de miștouri. Guillaume, sigur pe el, a acceptat provocarea și s-a așezat între buturi, în timp ce adversara lui, la vreo cinci metri distanță, potrivea mingea ca să șuteze la poartă. Din păcate, când să izbească mingea, Lili a făcut greșeala să se oprească din fugă. Corpul i s-a desincronizat și, ca o caraghioasă, a căzut pe spate. Stângăcia fetei i-a făcut pe băieți, hliziți și încântați de umilința ei, să creadă că au câștigat. Jade le-a semnalat însă că balonul nu fusese atins și că, prin urmare, jocul trebuia luat de la capăt. Apoi, văzând-o pe Lili la pământ, stânjenită de ridicolul situației, a precizat că le va reprezenta pe fete ea însăși. Fie, au încuviințat. Guillaume, la fel de îngâmfat, a strigat din toți rărunchii:

— Gălbejiții habar n-au de fotbal!

Injuria rasistă trimitea desigur la ochii migdalați ai lui Jade, ale cărei trăsături eurasiatice i se trăgeau din Uzbekistan, iar nu din Extremul Orient, cum credea Guillaume. Era atât de obișnuită cu porcăriile de felul ăsta, încât și-a stăpânit furia. Fără să-și ia avânt, cu umerii îndreptați spre poartă, cu bustul drept, a izbit balonul cu

un șut sec și precis. Proiectilul a țâșnit iute, a descris o ușoară curbă deasupra pământului, a lovit bara, apoi a ricoșat norocos în piciorul lui Guillaume care, surprins de impact, a îndoit genunchiul. S-a întors și a văzut mingea zgâlțâind plasa. Precum Trézéguet, care a semnat un demivoleu câștigător în finala de la Euro 2000, Jade s-a aruncat extatică în brațele prietenelor ei, care săreau în sus de bucurie. Lili uitase deja că s-a împiedicat. Cânta sacadat: „Am câștigat!‟ Niște elevi cercetau bara porții ca să înțeleagă unghiul de ricoșeu al mingii și retrăiau isprava în reluări succesive.

— Valea, repetentule! i-a aruncat ea unui Guillaume năucit de eșec.

Mona se bucura fără rezerve de victoria fetelor. Nu s-a putut însă împiedica să observe, cu încetinitorul parcă, sfâșierea apocaliptică pe care acele vorbe o produseseră în băiat. „Valea, repetentule!‟ Câtă cruzime! Guillaume a șters-o către partea acoperită a curții. Să fii prea mare printre cei mici, când ar trebui să fii deja la colegiu, era pur și simplu greu de dus. Jade nimerise drept la țintă, prea drept. Băiatul s-a refugiat într-un veceu ca să plângă, sătul să fie un Goliat pierdut într-o gloată de mărunți David, incapabil să-și afle locul în acea școală, altfel decât refugiindu-se într-o violență pe care și-o aplica de fapt sieși. Mona s-a furișat la toalete și a bătut la ușa îndărătul căreia Guillaume încerca zadarnic să-și stăpânească lacrimile.

— Ieși de-acolo, fraiere! i-a strigat. După cum am stabilit, curtea e a tuturor. Prin urmare e și a ta.

*

În timp ce trecea cu nepoata lui pe sub arcadele pasajului Richelieu, Henry a simțit că e bătut pe umăr. S-a întors, uimit:

— Vă aduceți aminte de noi, domnule?

Bătrânul a ridicat din sprâncene, și-a potrivit ochelarii, a schițat un gest de negație și de prudență. Mona, în schimb, a recunoscut acea pereche de chipuri.

— Da! Da! Eram în față la Frans Hals!

Și, într-adevăr, era vorba despre acei tineri care ascultaseră pe furiș discuția purtată de Henry și Mona în fața *Țigăncii*, cu trei luni în înainte. Henry i-a recunoscut în sfârșit. Trăsăturile i s-au destins.

— Desigur! Cei doi iubiți care nu știau dacă sunt logodiți! Ați aflat ceva nou între timp?

Cuplul, ținându-se de mână, a încuviințat într-un glas, cu același zâmbet emoționant și netot.

— Voiam doar să vă mulțumim, domnule, a adăugat tânărul, pentru că atunci v-am ascultat cu încântare. Dar nu vă mai stăm în cale: azi mergem să vedem Mesopotamia!

Mona a găsit că acel cuvânt era prea complicat ca să constituie ceva atractiv, deși avea meritul că amintea de un pahiderm uriaș.

— Ei bine, atunci să ridicați un pahar de vin alb și sec în cinstea lui Pazuzu[12], le-a strecurat Henry, eu și nepoata mea avem întâlnire cu Goya.

Pictura înfățișa trupul ciopârțit al unui animal întins pe un blat de lemn neutru, deasupra căruia se afla un fundal negru fără nici un element de decor. Pânza avea un format foarte modest, optzeci și cinci pe șaizeci și doi de centimetri, perfect potrivit cu naturile moarte și cu modestia subiectului lor. În stânga compoziției, văzut din profil și întors spre dreapta, capul unui miel rezemat de baza gâtului. Ochiul era deschis, deși pleoapa atârna greoaie. Sub bot, buza de jos lăsa la vedere trei dinți. Să fi fost din pricina despicăturii de la gât? Cert este că jupuirea parțială a pielii lăsa să palpite niște țesuturi subcutanate până la osul sfenoid, în timp ce restul rămânea acoperit cu peri bej, în ciuda câtorva urme de sânge. Erau cele două părți ale cuștii toracice cărora le era expus interiorul, scobit și cărnos. Una din ele, chiar în centrul tabloului, era dispusă pe verticală. Se sprijinea pe halca din zona șalelor și se ridica cu totul, culminând cu segmentul de ciozvârtă ritmată de șapte coaste. Cea de-a doua, în spatele ei, era culcată. Nuanțele de grena, de roșu catifelat, de purpuriu dădeau cărnii un aspect dacă nu fezandat, cel puțin întunecos. Dar, dincolo de gamele de

roșu, existau nuanțe de alb, uneori ușor îngălbenite sau cenușii, care reprezentau oasele, desigur, dar mai cu seamă cei doi rinichi aproape gelatinoși, exorbitați în grăsimea din jur, încă legați de hartanul de carne printr-un șuviță vâscoasă. Totul era aruncat în tușe groase de o mână care prefera expresivitatea tremurătoare seninătății lucrului finisat.

Mona a fost cuprinsă de o ușoară indispoziție și s-a oprit din contemplare după doar zece minute. N-a știut cum să-și formuleze stinghereala. Să se fi întrebat oare, fără să-și găsească cuvintele, cum de putea pictura, care avea reputația că glorifică frumusețea, să se fălească cu un biet animal despicat în trei? Henry se aștepta la această împotrivire. Să reușești să faci un suflet tânăr să-l înțeleagă pe Goya, ăsta da pariu!

— În primul rând, Mona, acest tablou e considerat o natură moartă. E genul de pictură care în mod obișnuit e situată pe treapta de jos a scării artistice. Desigur, tradiția considera că reprezentarea obiectelor și a animalelor inerte putea pune în evidență îndemânarea unui pictor și dezvălui frumusețea cotidianului. În schimb, se credea că un astfel de gen se vădea incapabil să comunice un mesaj moral și să înalțe spiritul publicului. Goya a pictat foarte puține astfel de tablouri, pentru că nu se potriveau cu aspirațiile lui, nici cu rangul său la curtea regelui Spaniei, unde ajunsese un maestru foarte iubit de regii Carol IV și Ferdinand VIII. În evoluția lui, această pânză e o raritate. Cu toate astea, nu e mai puțin revelatoare pentru uriașa lui originalitate.

— Dadé, spui că natura moartă poate să arate frumusețea a ceea ce ne înconjoară și, cu toate astea, artistul pictează ceva oribil…

— Dar nu e o natură moartă ca toate celelalte. După părerea ta, despre ce e vorba?

— Păi nu se știe! Dar îmi închipui că e o bucătărie și că bucățile alea de carne o să fie gătite.

Răspunsese resemnată, fără obișnuita ei bună dispoziție.

— E posibil. Dar, în acest caz e vorba cel mult despre o hăcuire la prima mână, cum zic măcelarii. Fiindcă rinichii – meniți să devină

mâncare – n-au fost separați de fleică și nici fleica de cotlete. Și, mai ales, Goya a schițat îndeajuns de multe urme subțiri pe cap ca să indice că lâna moale încă n-a fost îndepărtată de pe carne. Același lucru se întâmplă cu ambele hălci, dacă e să ne luăm după grosimea contururilor. Deși doar ni se sugerează, par încă acoperite cu piele. Un miel hăcuit, pe care nimeni nu l-a jupuit în prealabil, e insalubru și nesănătos. În fața noastră, lucește roșiatic o carne de animal menită, desigur, să fie mâncată, dar care seamănă și cu niște bucăți de corp omenesc. Să fie carne, ori un cadavru? E neclar.

În fața acestor vorbe lipsite de complezență, tulburarea Monei a devenit și mai mare. Așa încât Henry a fost la un pas să întrerupă vizita. Și-a dat însă seama că dacă, din întâmplare, nepoata lui își va pierde definitiv vederea într-o zi, vă păstra doar o amintire piezișă și respingătoare a unuia dintre cei mai mari artiști din istorie. A reluat, mai sobru, biografia pictorului.

— Ca să-l înțelegi pe Goya, se cuvine să-i ai în minte viața. După strădanii intense, a devenit o persoană foarte căutată, care primea comenzi prestigioase. Totuși, în jurul vârstei de patruzeci și cinci sau cincizeci de ani – când ar fi putut prea bine să se mulțumească cu reputația dobândită – face o schimbare de direcție. Începe să exploreze zonele obscure ale umanității.

— Ce s-a întâmplat?

— Goya se născuse în 1746. Această schimbare de traiectorie a survenit ca urmare a unei boli grave, malarie fără îndoială, cu care s-a molipsit la Cádiz în 1792. Săptămâni întregi nădușește din pricina unei febre care a fost aproape să-l răpună. Scapă cu viață, dar rămâne cu sechele puternice. Își pierde auzul. Mai rău, creierul îi e năpădit dinăuntru de zumzete! Era deopotrivă surd și vlăguit de vacarm.

— Vai, vai. Și-atunci a înnebunit?

— Nu, dar pictura lui a devenit și mai preocupată de umbrele și de meandrele civilizației. A început să răstoarne toate canoanele spiritului clasic sau sacru. Și, poftim, exact asta se întâmplă în acest tablou: mielul trimite, în tradiție ebraică și creștină, la turma

credincioșilor și la sacrificiul lui Mesia. Or aici e profanat de această ciopârțire feroce. De obicei, oamenii, dacă au fost în tinerețe scandalagii, se cumințesc cu timpul și, la vârste înaintate, tânjesc după tihnă. Goya a urmat traseul invers. A dus-o greu în tinerețe și a avut o maturitate tumultuoasă.

Mona nu era convinsă că pricepe cum se cuvine, dar era mai interesată ca de obicei. Henry a prins-o de umeri, s-a lăsat pe vine la nivelul ei și, contemplând împreună cu ea natura moartă sângerie, și-a luat un ton plin de înflăcărare.

— Lumea lui Goya își pierde iluziile. Îți amintești de spiritul iluminist despre care ți-am pomenit? Ei bine, artistul a fost unul dintre adepții săi înfocați. Rămânea fidel monarhiei, păstrând în același timp o vie complicitate cu mari gânditori spanioli precum Gaspar Melchor de Jovellanos și Martín Zapater, care doreau să scape de obscurantismul religios, să zdrobească dogmele și să încurajeze liberalismul. Însă pictorul și prietenii lui au fost de asemenea nevoiți să deplângă poticnelile acestei nobile năzuințe spre progres. Goya a fost martorul efectelor ei perverse. A văzut cum idealurile de echitate justificau, de pildă, ghilotina și cum revoluția a ajuns să-l zămislească pe Napoleon.

— Dar Napoleon a fost un erou, așa-i?

— Totul depinde de tabăra în care te situezi. Pentru Franța a fost erou. Dar pentru restul Europei în general și pentru Goya în special a fost un ocupant sângeros. Pe 3 mai 1808, la Madrid, trupele lui Joachim Murat, cel mai credincios ofițer al lui Napoleon, i-au împușcat fără judecată pe dârjii opozanți spanioli care se răzvrătiseră împotriva puterii lui. Iar Goya, închipuie-ți, a fost acolo. A rămas îndurerat și a pictat, șase ani mai târziu, oribilul masacru. Cât privește această natură moartă, ea datează tocmai din această perioadă, dintre 1808–1812. Poartă semnul violenței. De altfel, Goya și-a așezat semnătura, cu litere mărunte, chiar în balta de sânge care se scurge din fața mielului, astfel încât să se identifice cu bietul animal. Se consideră el însuși o făptură care și-a pierdut capul. În fine, cercetează relieful alb din partea de jos, în stânga ochiului. Îl

face să sclipească, să semene cu un abur de lacrimi. În pânză asta palpită un sentiment de absurd și de năpastă.

Mona amuțise, profund tulburată. Bunicul a invitat-o să se apropie și mai mult, să scruteze tușa picturală care era parcă aruncată cu mistria. Vocea bătrânului a devenit domoală și blândă.

— Pictura lui Goya ne învață că monștrii se află pretutindeni. Se ascund printre inchizitori, militari, vrăjitoare, în vechile credințe sau în noile speranțe; în râsete, în cuvintele cântecelor, în serbări, sub lumina lunii sau în plină zi. Pictura lui Goya ne spune că, orice s-ar întâmpla, omenirea produce și va produce monstruozitate, că e o mașinărie de coșmaruri. E înspăimântător, dar pictura lui Goya ne învață să și recunoaștem acest lucru, să fim lucizi în privința laturii noastre întunecate. Mai mult: odată deprinsă această lecție tragică, ea ne învață să ne fabricăm propriii monștri ca să-i sublimăm, să încetăm să ne temem de ei. În cea mai cunoscută gravură a lui, desenează un bărbat prăbușit pe un birou și asaltat de niște prădătoare nocturne. Titlul în spaniolă al lucrării este: *El sueño de la razon produce monstruos*. Termenul *sueño* este ambivalent. Poate să spună că *somnul* rațiunii naște monștri, ceea ce este logic: când îți suspenzi inteligența, deschizi ușa nenorocirilor. Dar *sueño* poate să însemne și că *visul* rațiunii zămislește monștri și, în acest înțeles, că aspirația creierului – idealul său – ar fi să-i creeze potrivit propriilor fantezii. Și-acum, Mona, privește rărunchii…

— Ai dreptate, Dadé, sunt ca niște monștri! Ai crede că vezi niște ochi crescând din carne…

Și-a ascuns ochii cu mâinile. Henry n-a mai adăugat nimic. Voia să rămână la această imagine, de a cărei forță Mona nu era conștientă: „Ai crede că vezi niște ochi crescând din carne…" Avea cadența unui alexandrin de-al lui Baudelaire. Era poezie. Iar Henry s-a întrebat dacă nu cumva trebuia să caute chiar în această direcție faimosul secret al limbajului Monei, neobișnuitul expresiei sale, pe care o simțea fără s-o poată defini. Dar a dat înapoi. Misterul „micuței ei muzici" nu ținea nici de sofisticare, nici de rafinament metaforic. Trebuia să continue să ancheteze și să asculte, s-a resemnat

bătrânul, nu fără plăcere.

Au plecat istoviți. Niciodată Henry nu-și chinuise nepoata atât de mult în fața unei opere, dar era indispensabil ca ea să pătrundă în *furia* secolului al XIX-lea, iar asta l-a făcut să fie mândru atât de ea, cât și de sine. Totuși, mergând prin Paris, a ținut să îmblânzească imaginea traumatizantă pe care i-o construise pictorului spaniol. Avea să-i vorbească despre ciocolată, pe care artistul o adora, mâncând-o până i se făcea rău.

— Ah! Era să uit să-ți dezvălui care era delicatesa preferată a lui Goya…

— Mielul?

---

12. Regele demonilor în Mesopotamia.

18
Caspar David Friedrich
Închide-ți ochiul corpului

Cufundat într-un scaun, cu picioarele încrucișate, Paul era năruit de alcool. Bustul îi alunecase într-o rână, iar capul i se odihnea pe un birou, ascuns sub mâini. În mijlocul dughenei, trupul său desena o diagonală, de parcă stătea așezat și lungit în același timp. În jurul lui se ridicau întunericul unui sfârșit de zi dureros și muzica unui tonomat, mai precis *Shadow Man* de David Bowie. Mona, singură cu el, se întreba la ce oare visa tatăl ei, deși știa că era cufundat într-un somn de om beat. În cele din urmă, Paul avea să se trezească și avea să vadă suportul metalic pentru sticle plin ochi de butelci cu gâturile înfipte în el. Ah! Mona urâse dintotdeauna suportul ăla. Trebuie spus că fetița, care adora animalele, avea o fobie față de arici. De îndată ce ajungea la țară, i se părea că vede o lighioană cu țepi în prima grămadă de pământ și de pietre ieșită-n cale. Or obiectul amintit adineauri purta tocmai numele nevinovatului animal. În timp ce tatăl ei sforăia, ea rătăcea buimacă prin toată harababura dinăuntru. Fără să știe exact de ce, a pătruns în spațiul din fundul prăvăliei și a scotocit prin lăzile de lemn unde se îngrămădiseră cantități nesăbuite de portchei în formă de inimă, pe care Paul le colecționa din adolescență. Îmboldită de o idee, de o pornire subită și lipsită de temeiuri, copila a înșfăcat vreo cincizeci dintre ele și s-a întors lângă tatăl ei. Dormea mai adânc ca niciodată.

Monei nu-i plăceau din cale-afară jocurile video, spre deosebire de Lili și Jade, care erau niște consumatoare asidue. Cu toate astea, nu-i era străin faptul că în multe dintre aceste jocuri exista câte un așa-numit „tartor de nivel suprem“, adică un ultim vrăjmaș, mai puternic decât ceilalți, adesea înspăimântător. Ca să-l dobori pe acest „tartor“ trebuia să-i eviți asalturile și să-i tragi o rafală de lovituri cu tehnica potrivită. Bun, așa să fie! Mona o să atace ariciul, care avea să fie tartorul ei! Discret, fără să-și deranjeze tatăl, s-a apropiat de

suportul de sticle pe care-l detesta, de scheletul lui ruginit și tăios, de țepii și de ghearele lui, de sticlele prinse în el ca niște buboaie înfiorătoare. Apoi, concentrată, de parcă în joc i-ar fi fost propria viață, a înhățat de gât sau de pântec sticlă după sticlă și a despuiat fiara. La sfârșit, în chip de banderile, a agățat de inele cele cincizeci de inimi recuperate din spatele prăvăliei. Deși era complet schimbat, obiectul, cu toată constelația aceea de organe spânzurate de fierătaie, rămăsese la fel de bizar în ochii Monei. Dar spaima îi dispăruse. Și, mai presus de orice, mesajul pentru tatăl ei era drăgălaș.

*

Henry a preferat să-și avertizeze nepoata că, și de data asta, lucrarea pe care aveau s-o contemple va avea sălbăticia și zbuciumul caracteristice secolului al XIX-lea, pe care natura moartă a lui Goya le înfățișase deja. Pe Mona nu o deranja acest lucru, dar i-a cerut în schimb bunicului să răspundă unei întrebări anevoioase:

— Când juri pe *ce e mai frumos pe lume,* te duci cu gândul la Goya?

— Păi da, de ce nu?

— Dar, uneori, se întâmplă să juri pe *ce e mai frumos pe lume* și să te gândești la mine?

— Da… Când jur în felul ăsta, mă gândesc într-adevăr adesea la tine.

— Înseamnă că dacă juri pe mine sau pe o vacă e totuna!

— În primul rând nu e o vacă, ci un miel și apoi nu, nu-i deloc același lucru…

— Ah, da? Și de ce-ar trebui să te cred, Dadé?

— Ei bine, pentru că-ți jur pe ce e mai frumos pe lume.

Și a sărutat-o pe păr. Mona și-a înăbușit un râs încântat. A sărutat unul după altul degetele subțiri și osoase ale bunicului, împreunate cu ale ei. Apoi s-au îndreptat spre un peisaj de format mic, asemănător celui de săptămâna trecută.

Ne aflam la poalele unei movile. Privind mai de-aproape, decorul lăsa sentimentul că suntem pe platoul unei faleze, iar silueta colnicului părea un promontoriu natural împrejmuit de genune. Se ridica astfel, ca un soi de limbă scoasă și văzută dinlăuntrul gurii, o parcelă de pământ acoperită de iarbă și de ferigi. O altă comparație posibilă – o ambarcațiune: ne aflam pe o navă, având în față prora ridicată, atât doar că prora era vârful acelui dâmb de pământ. În prim-plan, șerpuind printr-o încâlceală de rădăcini și de crengi moarte, se înălța un stejar, ocupând o bună parte din pânză. Pornea dintr-un trunchi îndoit, răsucit, uscat și frânt pe alocuri și se dezvolta în ramificații sinuoase și pline de licheni pe care erau împrăștiate din loc în loc mănunchiuri de frunze roșcate. În stânga pânzei era un buștean din care ieșeau niște lăstari. Alungat în zare de perspectiva atmosferică, foarte greu de perceput, se întindea un imens spațiu palid și pustiu, despre care puteai crede că era șesul de unde pictura răspândea verde, dar despre care puteai la fel de bine spune că se deschide spre mare, dacă țineai seama de gamele de albastru și de violet. Linia orizontului, urcată la patru zecimi din înălțimea tabloului, era întreruptă de extremitatea colinei. În stânga, această linie era marcată de succesiunea a două enorme faleze îndreptate în adâncime și pe care distanța le făcea minuscule. Singura formă identificabilă din partea dreaptă, cu transparență pâcloasă, putea fi creasta unei vegetații vaporoase. Deasupra ei, o bandă portocalie, care se degrada în galben pal spre centrul compoziției, vărsa în norii scămoșați melancolia unui apus de soare. În sfârșit, conferind scara de măsură, un strop de viață și multă valoare simbolică, numeroase păsări negre. Unele zburau în jurul copacului, se lăsau pe ramurile lui, în timp ce altele, în cer, acolo unde era senin, puțin deasupra stratului de nori, planau în escadrile.

Mona părea capabilă să rămână concentrată la nesfârșit. Se deprinsese deja cu această exigență. Până la urmă Henry a întrerupt-o din contemplație, vorbind cu aceeași voce domoală pe

care o folosise la sfârșitul prelegerii despre Goya.

— Este un peisaj de Caspar David Friedrich. Apare doar natura, cu prezența vegetală a copacilor și ierburilor; cea animală – corbii; și forța minerală a falezelor din arierplan. Întâlnim de asemenea combinația celor patru elemente: un dâmb de pământ; un cer aprins; o mare vastă; un hău de aer. Și-apoi, desigur, acel copac golaș, a cărui formă și ramificații vorbesc despre o încleștare. Stejarul desenează un zigzag ca un fulger, dar a fost mai ales sculptat, îndoit, răsucit de bătaia vânturilor și de trecerea anotimpurilor pe care fost nevoit să le înfrunte. Amintește-ți ce îți spuneam despre Nicolas Poussin și despre Arcadia lui clasică, încremenită în ordine. Aici e exact pe dos. Copacul acesta materializează un nou comandament: *Sturm und Drang*! În Germania, țară unde se naște romantismul la începutul secolului al XIX-lea, asta înseamnă „Furtună și pasiune".

— Îmi aduc aminte, Dadé, că atunci când ți-am zis că tabloul îndrăgostiților mi se pare „romantic", m-ai corectat.

— Când îl aveam în față pe Gainsborough? Pentru că ceea ce se cheamă azi „romantism" acoperă cam în grabă tot ceea ce ni se pare fermecător și sentimental.

— Ca atunci când mama și tata cinează la lumina lumânărilor!

— Dacă vrei… Fără să-i ofensez pe ai tăi, pe care-i iubesc mult, artiștii romantici se dovedeau mai subversivi în ambiții decât un cuplu la o masă cu lumânări. Apărau ideea că un individ putea dispune cum voia de viața lui, inclusiv în excesele cele mai violente, mai nebunești, și în plăcerile sale cele mai ucigătoare, fără să se supună bisericii, unui rege sau normelor sociale. Susțineau astfel o întoarcere în sânul naturii, fie ea neliniștitoare, asemeni cortegiului de prădătoare care asediau un arbore uscat, fie că slujea drept refugiu.

— Și-atunci, acest Friedrich, dacă era romantic, înseamnă că era un singuratic?

— Ba chiar mizantrop. Ca să nu-i urască pe oameni, se ferea să-i frecventeze… Ar fi totuși o greșeală să ni-l imaginăm complet rupt de

lume, ca pe un urgisit oarecare. În 1810, de pildă, când avea treizeci și șase de ani, expune la Academia din Berlin unul dintre cele mai frumoase tablouri ale lui, care înfățișa silueta minusculă a unui călugăr pe un țărm de mare. Pânza a fost achiziționată de împăratul Frederic-Wilhelm III în persoană. Totuși, cu câteva excepții, arta lui Friederich nu s-a bucurat în timpul vieții lui de recunoașterea de care are parte în zilele noastre. Cei care îl apreciau au devenit din ce în ce mai rari. Oh, cu șase ani înainte de moarte, în modestul lui atelier din Dresda, a primit totuși vizita marelui sculptor francez David d'Angers… Slabă consolare!

— De ce?

— David d'Angers a recunoscut că avea de-a face cu un artist absolut extraordinar, cu cineva, a mărturisit el, a cărui pictură oferea „un soi de itinerar către tragedia peisajului", potrivit propriilor cuvinte. Și totuși, nu a fost îndeajuns. Friedrich a fost dat uitării și a murit, în nepăsarea generală, în 1840. Cincizeci de ani mai târziu, la muzeul din Dresda, orașul unde și-a petrecut cea mai mare parte din viață, nimeni nu-și amintea de tablourile lui, nu-i mai știau nici măcar numele. Apoi, grație îndărătniciei câtorva istorici ai artei, a fost redescoperit postum și, până la urmă, a ajuns să fie adulat.

— Într-adevăr, e trist, pentru că întotdeauna ar trebui să trăim viața pe care o merităm.

— Copacul singuratic care domină pânza îi simbolizează destinul. Seamănă cu un dans macabru sau cu o rețea de crăpături. Viața lui Friedrich a fost surpată de un șuvoi de nenorociri. Și-a pierdut mama și sora de foarte tânăr, iar fratele său a murit înecat sub privirile lui, în timpul unei partide de patinaj pe un lac sau pe niște șanțuri umplute cu apă – nu se știe exact. Îi plăcea foarte mult un minunat scriitor numit Heinrich von Kleist, care s-a sinucis în 1811. Cel mai bun prieten al lui a fost asasinat de un tâlhar în 1820, iar elevul său favorit a dispărut în 1822, anul când a fost executat acest tablou. Înainte chiar să fi împlinit cincizeci de ani, Friedrich fusese de mai multe ori îndoliat, ceea ce i-a marcat producția artistică. De altfel, solul e boltit în acest peisaj, pentru că formează un tumul, adică un

mormânt. Nu e de la sine înțeles și, ca să-ți dai seama de asta, ar trebui să întoarcem pânza. Pe spatele ei se află o inscripție manuscrisă a autorului care ne dezvăluie subiectul ei de taină: e sepulcrul unui războinic hun – hunii erau un popor din Evul Mediu – de pe insula Rügen, în nord-estul Germaniei. Monumentul ridicat acestui erou al cărui nume a căzut în uitare s-a topit în trupul naturii, îngropat sub humus, pierdut printre ferigi, expansiunea stejarului, nesfârșitul cerului, valurile Balticii și voracitatea a mii de corbi.

— Exagerezi, Dadé, sunt doar șaizeci și șase. Și-apoi, ai fi putut să vezi că, pe partea stângă, pensula a făcut cinci puncte albe! Eu cred că sunt niște corăbii. Și uită-te la copac. Ai zis că era singuratic? De fapt, parcă ar fi doi!

— Vorbești de buștenii din preajmă? Nu sunt decât buturugi uscate, Mona!

Copilul a scuturat capul în semn că nu. A tăcut și a desenat simplu cu degetul în aer două cercuri la câțiva centimetri de tablou. Primul pe care l-a trasat îngloba silueta stejarului, cel de-al doilea, mai mic, avea înăuntru o anumită zonă din marele labirint pe care-l alcătuia copacul. Pe ramura lungă care pleca pe orizontală spre dreapta, aproape în mijloc, Mona arătase o ramificație verticală care se subdiviza și continua să se dezvolte. Iar Henry și-a dat seama că, într-adevăr, această ramificație pe care persista frunzișul era foarte asemănătoare, în traiectorie și în ritmuri, cu arborele însuși. Te puteai chiar întreba dacă dacă nu cumva era un al doilea stejar în planul din spate, care îl replica pe primul. Mona avea dreptate.

Mulțumită nepoatei sale, distingea și el această dedublare evidentă, pe care n-o remarcase de unul singur. Agerimea Monei l-a entuziasmat. Ar fi vrut să ducă mai departe acest joc și să încurajeze mai mult extraordinara percepție oculară de care părea capabilă. Dar, în acest caz, ar fi însemnat să-l trădeze pe Friedrich… Fiindcă pictura lui nu era o exaltare a detaliului. Așa încât Henry a abandonat – de data asta, cel puțin – un filon care i-ar fi îngăduit Monei să se simtă pusă în valoare ca spectatoare desăvârșită sau chiar ca maestră în locul maestrului. Nu era momentul, nu încă.

— Sunt sincer impresionat de tot ce reușești să observi, Mona, iar ceea ce spui e corect. Dar, așa cum știi, artiștii sunt niște persoane foarte ciudate.

— Și tocmai de-aia îi iubești atât!

— Friedrich le spunea discipolilor care voiau să-l urmeze pe calea lui: „Închide-ți ochiul corpului, ca să-ți vezi mai întâi tabloul cu ochiul minții. Apoi adu la lumină ce-ai văzut în întuneric, așa încât viziunea ta să acționeze asupra altora, de la exterior spre interior". Pricepi? Le cerea artiștilor să accepte să închidă pleoapele, ca să creeze…

— Când vrei să pictezi, e cam complicat!

— Într-adevăr, e un paradox. Care merge și mai departe. Fraza lui Friedrich spune că, după ce viziunea a fost captată și retranscrisă pe pânză de artist, acesta nu va fi socotit demn de a fi înfăptuit o capodoperă decât cu o singură condiție…

— Care anume?

— Ca ea să acționeze asupra ochiului interior al celui care privește… Nu doar asupra retinei sau simțurilor, ci asupra adâncimilor sufletului său. Altfel spus, Mona, ca să știi dacă acest tablou este o veritabilă operă de artă și nu doar o simplă pânză, trebuie să faci acum exact pe dos decât te rog de fiecare dată.

— Adică?

— Închide ochii! Trebuie să pândești în meandrele spiritului apariția – sau nu – a unei viziuni, a unei idei sau a unei zguduiri interioare, așa cum doar *Copacul cu corbi* ți-ar putea oferi. Mona a acceptat exercițiul și, în câteva secunde, după ce s-au risipit petele colorate care persistă o scurtă clipă în întunericul pe care ți-l faci în tine, a fost năucită de un sentiment foarte confuz, pendulând între încântare și tristețe. Pâcla copilăriei se destrăma încet înlăuntrul ei. Iar acest chin era atrăgător ca o prăpastie. În primul rând, era ceva dincolo de cuvinte. Cel mult păsările, rămurișul și asfințitul se agățau de niște necazuri ignorate, niște necazuri care, poate, într-o bună zi aveau să-și strige numele, dar care deocamdată rămâneau niște umbre fugare. Se mișca în „tragedia peisajului".

Au ieșit din muzeu. În după-amiaza aceea, cerul era greu, atât de

greu, că părea că s-a strivit de pământ și înfășa siluetele trecătorilor în cețuri adânci. Mona s-a gândit la bunica ei, a scotocit după niște amintiri cu ea, nu a găsit și nici n-a îndrăznit să ceară vreuna. Se știe cât de stânjenitoare poate să fie tăcerea; cea care a însoțit întoarcerea la Montreuil a lui Henry și a nepoatei sale nu era așa. Limitarea comunicării la niște presiuni ale mâinii fetiței în mâna bătrânului și, ca răspuns, ale mâinii acestuia în mânuța ei sporea miraculos prezența pură a unuia pentru celălalt. Băteau cu pas încet bulevardele și străzile. A început să plouă. Și, cu toate astea, Henry nu se dumirea:

— I-ai numărat deci pe cei șaizeci și șase de corbi?

— De fapt, a răspuns ea sfios, i-am *văzut*…

19
William Turner
Totul e doar pulbere

La controlul medical de la Hôtel-Dieu, Mona s-a simțit cuprinsă de o profundă stare de rău. Per ansamblu, semnalele erau totuși excelente: pulsul, tensiunea, reflexele, starea pupilelor. Doctorul, care rămăsese puternic marcat de demonstrația ei de acuitate vizuală din timpul consultației precedente, voia să ducă examinarea pe o treaptă superioară și evoca un *soft* destinat atleților, piloților, militarilor. Programul verifica, plecând de la niște exerciții pe ecran, aptitudinile unui individ de a observa reliefurile, de a se focaliza asupra unui obiect, de a analiza o topografie, de a distinge nuanțele cromatice. I-a propus Monei să accepte o astfel de evaluare la o viitoare ședință. Întâlnirile ei cu doctorul Van Orst ar fi devenit un joc. Cu toate astea, ea era apăsată de două lucruri trecute sub tăcere. Cel dintâi era semnificația acelui crâmpei de frază auzită cu două luni înainte și căreia continua să nu-i înțeleagă sensul pentru că nu îndrăznise să întrebe: „Șanse jumate-jumate." Cel de-al doilea era evident episodul de scurtă orbire din prăvălia tatălui ei despre care, de teama urmărilor, nu vorbise nimănui. Pavăza de tăcere pe care și-o impunea începea de-acum să semene cu o veche minciună. Captivă în această paralizie mentală, Mona nu se vedea în stare să-și mărturisească recidiva; și nici nu se simțea capabilă să îmbrățișeze o perspectivă prea fericită, constând în efectuarea unor teste care ar fi confirmat poate niște calități oculare ieșite din comun, în dezacord cu experiența prin care trecuse. Era dezorientată și zâmbea stângaci ca să nu se dea de gol. Mama ei însă nu se lăsa dusă de nas. Doctorul a prins-o pe Mona de obraji și a încercat s-o privească în ochi ca s-o liniștească, dar ea își coborâse pleoapele.

— Ți-e bine? s-a străduit el.

— Da, a oftat micuța, cu ochii în continuare închiși. Cred că aș vrea să încerc.

— Bine, data viitoare o să te supunem unor teste pe calculator.

— De fapt, vorbeam despre altceva.

— Ah? Despre ce anume?

Mona a deschis ochii. S-a uitat la mama ei, apoi la Van Orst. Le-a declarat că e gata să încerce hipnoza.

— Asta, a comentat medicul, nu e o veste bună, ci un mare pas înainte!

Camille a rămas năucită. Într-o fracțiune de secundă, a revăzut acel moment de-acum îndepărtat când doctorul propusese experiența. Și a retrăit rezerva Monei, refuzul gălăgios al lui Paul, propria ei tăcere circumspectă. În realitate, fără să fi scos o vorbă, agrease întotdeauna această idee, al cărei amestec de metodă și de iraționalitate îi semăna de minune. Cu toate astea, înțelesese că decizia nu putea veni decât de la Mona. Cum de i se năzărise să fie atât fermă, dintr-odată? se întreba ea. Cu siguranță, copila moștenise ceva din caracterul mamei sale! În situația de față însă, Camille se gândea și la misteriosul psihiatru la care fetița mergea în fiecare miercuri. Hotărât lucru, trebuia schimbat ceva, a sperat ea.

*

Mona nu era la curent, dar în acea miercuri din martie avea loc ultima ei vizită la Luvru împreună cu Dadé care, năpădit deja de nostalgia clipelor petrecute acolo, era ușor abătut. Fața lui brăzdată de răni contrasta cu extraordinarul incendiu pictural al lui Joseph Mallord William Turner, care slujea drept punct final al acestei prime etape a inițierii.

Era un peisaj, dar parcă filtrat de o ceață transparentă. Avea o radianță extremă, infuzând pretutindeni game cromatice calde. În prim-plan, un petic de pământ era pictat fără cea mai mică urmă de verde sau de brun: galbenuri și portocaliuri îi schițau foarte nedeslușitul contur, într-o lipsă totală a desenului. Această parcelă se ridica la stânga într-un mic dâmb, având la poale, sugerat prin niște virgule roșii, un personaj stând lungit, vag antropomorf.

Porțiunea de pământ se înălța la fel și în dreapta compoziției și se vedeau pe ea, mai limpede, două trunchiuri de arbori cu frunzișuri. Aproape de centrul peticului de pământ, plecând din baza tabloului, se adâncea o cărare descriind o ușoară curbă în profunzime și dispărea foarte repede, obturată de o zonă mai saturată, cafenie, care ar fi putut figura o stâncă în umbră. Urmând perspectiva drumeagului, în depărtare, descopereai un fluviu care înainta spre un afluent. Ca să ajungă acolo, șerpuia în două coturi, unul către stânga, și celălalt spre dreapta, printr-o vale cu creste mai degrabă domoale. Încă de la încheierea primei curbe, tonalitățile gri-bleu evocând fluxul lichid se topeau aproape cu totul în galben – deși foarte palid, de culoarea mimozei, în acest punct al tabloului – dar apăreau din nou mai departe ca să întruchipeze planul apei care părea – cumva nesigur – mărginit de puțin pământ pe dreapta și pe linia orizontului. Această linie, în ciuda vagului intenționat al situării sale, hrănit de straturile de pictură și de absența desenului, despărțea tabloul în două jumătăți aproape egale. În partea de sus, un uriaș văl translucid, despre care puteai crede că e o acumulare de cirrostratus, ocupa spațiul fără să-l astupe. Colțul superior drept lăsa să se vadă, îndărătul norilor împrăștiați ici-colo, un crâmpei de cer.

Mona a rămas nemișcată preț de douăzeci și două de minute în fața acestei sugestii de peisaj și a simțit, la contactul cu tabloul, o vibrație extatică.

— E-atât de frumos, Dadé, s-a emoționat ea. Ai zice că e un deșert, da?

— Da, așa ai zice, pentru că linia, desenul sunt cu desăvârșire absente. Uleiul cu tonuri vii, foarte diluat, apoi tamponat pe alocuri cu o cârpă sau cu un burete, conferă într-adevăr ansamblului un aspect nisipos. Se vede limpede un arbore, dar nu distingem nimic din edificiile pe care, în principiu, un artist ar fi trebuit să le schițeze. În realitate, acest sit nu este deloc un deșert, ci un peisaj opulent și plin de verdeață din Țara Galilor, la confluența dintre râul Wye și fluviul Severn. Dacă ne încredem în geografie, pe flancul drept al văii

ar trebui teoretic să fie vizibile ruinele medievale ale castelului Chepstow. Contururile sale crenelate au fost însă înghițite de furtunile de pigmenți aurii ale lui Turner!

— Poate că a trișat pentru că nu știa să le deseneze, ce zici?

— Nu, n-a trișat. Dacă ar fi dorit, nu i-ar fi fost deloc greu să plaseze castelul în mijlocul acelui decor pustiu. De altfel a și făcut asta, în alte versiuni ale acestui peisaj. Vezi tu, încă de foarte tânăr, Turner s-a dovedit un formidabil desenator. S-a născut într-un mediu modest, dar tatăl lui i-a remarcat calitățile și, încă din adolescență, micul William își expune lucrările în magazinul familiei și se bucură de succes. Pe vremea când nu era mult mai în vârstă ca tine, colaborează chiar cu niște arhitecți. În preajma lor, are misiunea de a figura viitoarele construcții plecând de la niște planuri, astfel încât să încurajeze investițiile clienților. William e foarte înzestrat. Atât de înzestrat, încât urmează prestigioasa școală a Royal Academy începând de la paisprezece ani și devine membru al instituției la vârsta de douăzeci și șase – un record!

— De fapt, când se apucă de meserie, are parte de același debut ca Gainsborough, a observat Mona, destul de mândră de comparația făcută.

— Așa e. Însă n-o să-l frecventeze, pentru că Gainsborough moare în 1788, iar Turner se naște în 1775. Au însă puncte comune. Cel mai important dintre ele este îndrăzneala experimentală. Pe vremea aceea, în Anglia lui George III, libertatea nu-i o idee de la sine înțeleasă. Era nevoie de un anume temperament ca să-i dai glas, s-o alimentezi, s-o folosești. Și, de altfel, unul dintre cei mai influenți critici din vremea lui Turner – numit George Howland Beaumont – i-a reproșat că-și îngăduie cu prea multă larghețe să folosească nuanțele și luminozitatea. Chiar dacă în zilele noastre se consideră că un artist poate face ce vrea, lucrurile n-au stat întotdeauna așa.

— Ce rău face Turner aici?

— Nu face nimic rău. Dar exploatează abundent galbenul de crom, un pigment foarte scump și foarte flexibil, comercializat la începutul secolului al XIX-lea. Turner a avut o adevărată pasiune pentru

galben, era nebunia, obsesia lui. Tablourile lui sunt străluciri de chihlimbar, de ocru, de pământ de Siena, ajungând uneori până la arămiu. Această monomanie a prilejuit multe persiflări: de pildă, un ilustrator l-a caricaturizat stând în fața șevaletului, înzestrat cu ditamai măturoiul și cu un borcan de galben la picioare! Și-apoi, această luminozitate aproape diafană – mai ales acolo unde începe râul, cu reverberațiile sale albe – i se trage de la o violare a convențiilor: în loc să-și pregătească pânza cu un fond întunecat, Turner o așternea cu un fond luminos.

— Vorbește-mi despre lumina asta, Dadé!

— Pe Turner îl interesau științele fizicii. Prin urmare, era mereu informat în legătură cu dezvoltarea cunoștințelor despre lumină. De asemenea, îl admira pe un pictor francez din secolul al XVII-lea, numit Le Lorrain, pe care de altfel îl copiase, și care avea mania de a picta peisaje cu un soare arzător în față, de parcă ar fi vrut să ia ochii publicului cu atâta strălucire. În același chip, natura este aici sub lumina zilei, dar ai spune că încearcă mai ales, prin sclipirile tonurilor de galben, să țâșnească afară din tablou și să ne iradieze. Turner avea această ambiție nebună de a face simțit fluxul elementelor cu o intensitate asemănătoare celei pe care o trăim când suntem în contact direct cu ele.

— Aha! De fapt, vrea să simțim natura de parcă ne-am afla în natură?

— Da. Ca atunci când mergem prin ea sau când rătăcim în plină furtună! O legendă susține că se legase de catargul unei corăbii, în mijlocul hulei și uraganelor, ca să observe mai bine din inima tornadelor năpustirea materiei lichide. Câtă vreme încercase această experiență periculoasă, putea să-și facă publicul să resimtă concret tumultul valurilor, înfățișând vârtejurile și naufragiile. Așadar, nu știm dacă nu cumva s-a aruncat într-un incendiu ca să picteze peisajul pe care-l avem în fața ochilor…

— Turner ăsta era și mai aventurier decât tine, Dadé!

— Mergea neîncetat, zeci de kilometri pe zi, în căutarea unor senzații tari, inspirat de *Sturm und Drang*, despre care am vorbit

săptămâna trecută. Călătorea aproape fără bagaje, echipat cu o ploscă, cu încălțări potrivite și cu numeroase carnete, peste tot, pe orice vreme, de-a lungul șesurilor englezești, prin Alpi sau la Veneția… Uite-așa urmărea sublimul, această emoție care excede frumusețea și te face să simți zădărnicia făpturii umane în fața forțelor cosmice.

Henry și-a amintit de Werner Herzog, regizorul filmului *Aguirre, mânia lui Dumnezeu*, al cărui prim-plan asupra cetății Machu Picchu, cu munții săi cufundați în cețuri, alcătuia un tablou demn de Friedrich sau de Turner. Când niște cineaști aspiranți îl întrebau pe regizorul german ce școală să facă astfel încât să-i calce pe urme, acesta le răspundea: „În loc să petreceți trei ani într-o școală cinematografică, ați face mai bine să mărșăluiți trei mii de kilometri…" Incontestabil, Turner înțelesese asta, și-a zis Henry, care a reluat explicația cu o voce mai blândă:

— Să cercetăm felul cum e tratat cerul. E deosebit de vaporos și, pe linia orizontului, totul e atât de evanescent, încât pământul, apa și văzduhul se amestecă. E izbitor mai ales în stânga compoziției, într-atât, încât te duci cu gândul la distorsiunile optice ale mirajelor. Ca să redea propagarea razelor luminoase în atmosferă, Turner le-a studiat decenii la rând. Lucra în paralel cu acuarelă – pigmenți diluați în apă – pe hârtie, și cu ulei, dens și compact, pe pânză. În vreme ce acuarela era considerată în lumea artelor o tehnică de mâna a doua, el i-a redat titlurile de noblețe și, în plus, i-a transpus întregul potențial, mai ales fluiditatea, în pictura cu ulei.

— Deci, Dadé, parcă am avea aici o enormă acuarelă făcută în ulei!

— Da, cam așa ceva! Acum, ține seama că Turner a executat această lucrare la sfârșitul vieții. Nu are nici dată, nici semnătură. N-a fost niciodată expusă și a fost găsită – împreună cu alte pânze în stil similar – în atelierul lui, după moarte. Ceea ce ridică totuși o întrebare. Poate chiar își dorea să fie foarte puțin asemănătoare cu ceea ce avea în fața ochilor. Dar, în lipsa unui document care să-i ateste limpede intenția, se cade să recurgem la o oarecare prudență:

poate că această lucrare este doar neterminată…

— Dar, Dadé… De ce avem îndoieli? Ar trebui să simțim asta, așa-i? E ciudat ce spui. Eu sunt sigură că voia ca tabloul să fie exact așa…

— Iar eu îți împărtășesc părerea… Dar ține minte că nu putem privi un tablou vechi prefăcându-ne că nu știm nimic din ceea ce i-a urmat. Turner s-a stins în 1851 și nu putea fi conștient de ceea ce avea să se întâmple după el. Dar tu și cu mine știm. Iar acele mii de opere, milioanele de imagini care au apărut după el până în zilele noastre ne orientează retrospectiv judecata.

Mona nu pricepea absolut nimic. Avea impresia că se agață precum artistul de catargul corabiei în plină furtună, ca să urmărească demonstrația tumultuoasă a bunicului ei. Era mult prea anevoios.

— Ce urmează după Turner, a continuat Henry, ne îngăduie să-l privim cu alți ochi decât contemporanii săi, iar ceea ce știm că a urmat în istoria artei ne îndeamnă să credem că acest tablou nu este o simplă eboșă, ci un obiect finit. Mona, crezi că nu știi nimic din istoria artei. Totuși, chiar în clipa asta, opinia ta favorabilă lui Turner își are în parte originea într-un tablou din secolul al XIX-lea, care a fost realizat multă vreme după moartea lui: e un tablou pe care-l cunoști în cele mai mărunte detalii și pe care el nu-l știa. Iar acel tablou îți permite să-l judeci așa cum o faci.

— Dar, Dadé, e imposibil?

— De ce, mă rog?

— Păi, pentru că am văzut împreună doar tablouri care au fost făcute *înaintea* acestuia! s-a enervat ea.

— Iar eu îți răspund că există o lucrare pe care o știi pe de rost și care-ți îngăduie să iubești acest peisaj complet atomizat, descoperindu-i o anume familiaritate.

— Cred mai degrabă că-l iubesc pentru că seamănă oarecum cu anumite tablouri pe care le-am văzut împreună, dar mai mult… (S-a împiedicat de calificativul pe care trebuia să-l folosească.) Personajul mic în roșu ai zice că e o pată în mijlocul culorilor sau, cum spuneai,

că e o grămadă de pulbere.

— Nu cred să fi vorbit despre pulbere, Mona: tu vorbești acum și ai dreptate. Pentru că, într-adevăr, pictura lui Turner asta ne spune: totul nu e decât pulbere, totul nu e decât zbor de particule. Vezi deci că știi!

— Mda!

— O să-ți amintești, crede-mă.

Mona avea îndoieli.

Au părăsit Luvrul și s-au întors la Montreuil.

Copila l-a îmbrățișat strâns pe bunicului, a șters-o apoi la ea în cameră, s-a aruncat în pat, ostenită după acea zi de miercuri. Pereții se legănau ușor, în timp ce trupul și mintea ei se destindeau. Se gândea, apoi nu se mai gândea, apoi se gândea din nou. Privea, cu capul dat pe spate și spatele arcuit, afișul pointilist de la Muzeul Orsay care o veghea.

— Seurat, a șoptit ea. Dadé avea dreptate!

PARTEA A DOUA
ORSAY

20
Gustave Courbet
Strigă tare și mergi drept

— Nu, nu vreau.

Lili refuza cu încăpățânare să facă macheta prăvăliei. Desemnate să lucreze împreună printr-o tragere la sorți pe care o credeau fericită, cele două prietene trebuiau să-și aleagă proiectul pentru sfârșitul de an. Mona avea impresia că Lili va fi entuziasmată să miniaturizeze prăvălia tatălui ei, dar ea, cu pumnii strânși din pricina unei inexplicabile furii cu greu stăpânite, nu se lăsa cu una, cu două, iar această fisură subită în complicitatea lor avea aerul unui cântec de jale. Nu și-au vorbit preț de câteva zile.

Apoi, dintr-odată, Lili a spart gheața. Într-o miercuri, chiar după orele de școală, așteptând sosirea părinților, le-a cerut Monei și lui Jade să se întâlnească cu ea într-un ungher al curții. În timp ce vorbea, nu înceta să ridice din umeri, făcându-și să tresalte ditamai ghiozdanul din spate.

— La vară, tata pleacă din nou în Italia și o să mă duc să locuiesc cu el. Și să merg la colegiu acolo. Mama rămâne aici. Cu pisica nu știu ce-o să facem. Cam asta e…

Prin urmare, asta o făcuse recalcitrantă: vestea despărțirii. Și a putut în sfârșit să-i explice Monei că, în loc să facă macheta prăvăliei, ea voia s-o realizeze pe cea a bucătăriei sale, în care trona o măsuță unde, seară de seară, lua cina împreună cu tatăl și mama sa.

În acest început de primăvară, lunile aprilie, mai și iunie li se păreau Monei, lui Jade și lui Lili încă destul de lungi ca să le prilejuiască senzația unei prietenii veșnice. Dar nu mai erau chiar niște copilițe. Divorțul părinților lui Lili și plecarea ei planificată într-o altă țară făceau palpabilă viitoarea transformare a copilăriei într-o pulbere magică numită amintire. Mona a simțit că i se umezesc ochii. Dinspre grilajul școlii, pe micuța gâtuită de emoție a strigat-o cineva.

Era Henry. Mona, care nu voia să plângă în fața colegilor, s-a întors și a străbătut în goană curtea plină de strigăte. Adierea de-afară i-a uscat lacrimile. În fuga ei bezmetică, abia aștepta să se refugieze în preajma bunicului, ca să împiedice tristețea s-o copleșească. L-a strâns puternic în brațe, a scos un oftat lung, apoi și-a strecurat tandru mâna în mâna lui. Pe drum, Henry a anunțat-o că vor merge în alt loc și că, deci, lecțiile de la Luvru se încheiaseră. Se încheiaseră? Deja? În ciuda tonului vesel al bunicului, Mona a avut o strângere de inimă care i-a dat sentimentul că înghite praf, iar Luvrul i-a apărut dintr-odată, într-un gând fulgerător, devastat de timp, cu acoperișul desfundat, cu arcadele în ruină, asemănător modului apocaliptic în care îl văzuse Hubert Robert într-o pânză din 1796. A vrut să se spovedească bunicului, să-l roage să facă o ultimă plimbare înainte să schimbe locul. Acesta i-a simțit tulburarea și i-a aruncat o privire iubitoare, dar fermă. Trebuiau să meargă înainte. Mona și-a ostoit tristețea pe care i-o deștepta vremelnicia lucrurilor și a încuviințat. Da, trebuiau să meargă înainte.

*

Atunci, în loc s-o apuce spre piramida lui Pei, Henry a traversat curtea pătrată a palatului, apoi Pont Royal, a cotit-o la dreapta și a ajuns la o clădire solidă pe esplanada din fața căreia se înălțau niște enorme animale din bronz. Ca să-și amuze nepoata și să-i reamintească de secretul lor, i-a explicat că ședințele pe care trebuia să le aibă la psihiatru vor avea de-acum o adresă nouă: nr. 1, rue de la Légion d'Honneur, în fața Senei. Era o veche gară transformată în muzeu: Orsay, un sipet mai puțin încăpător, ale cărui borne cronologice mergeau de la 1848 la 1914, dar la fel de generos în capodopere. Dovada le-a fost oferită pe dată.

Imensă, pânza desfășura panoramic o înmormântare la țară. În fundal era un apăsător cer cenușiu și, înconjurând un capăt de vale, se întindeau două faleze albicioase, dintre care una, în stânga tabloului, era presărată cu case. Un mormânt săpat într-o

peluză noroioasă se situa în baza lucrării, central, dar dispus ușor pieziș. Groapa era întreruptă, de parcă depășea cadrului tabloului până în locul unde se afla spectatorul. Care, așadar, era înăuntru sau pe-aproape. Pe marginea ei zăcea un craniu și, lângă el, întorcea capul un câine de vânătoare. Între peisajul din depărtare și aceste elemente foarte apropiate, se înghesuiau treizeci și șase de personaje identificabile, poate patruzeci și cinci sau cincizeci, dacă adăugăm câteva umbre și retușurile revenite la suprafață – în orice caz, câteva zeci. Opacitatea pigmentului, care se întunecase în decursul vremii, topea siluetele într-un amalgam care părea lipsit de perspectivă. În realitate, ea exista. Ca s-o percepi, trebuia să examinezi atent distribuția ciudată a personajelor. În profunzime, se desfășurau câteva figuri micșorate prin reducere la scară și greu de distins. Cu toate astea, se aflau ușor mai sus decât omoloagele lor din prim-plan, de parcă ar fi existat o movilă și o diferență de nivel. Această scamatorie optică amintea de acele ample fotografii de grup în care cei din ultimul rând, ca să li se vadă chipurile, sunt supraelevați. Pe acest rând din spate, mergând de la stânga spre dreapta, se înșirau un bătrân în extremitatea cadrului, niște bărbați în alb care oficiau slujba, câțiva indivizi în negru, și apoi niște femei. Erau vreo douăzeci, de vârste diferite. Plângând sau cu fața ascunsă în batiste, se apropiau de groapă, desenând o procesiune șerpuitoare care cotea spre dreapta tabloului. Puteai, urmându-le pașii, să înțelegi profunzimea de câmp, succesiunea lui de rânduri și de planuri. În sfârșit, în fața acestei scene, pe partea ei stângă, înainta sicriul acoperit cu un postav funerar, pe care se încrucișau în X două oase și pe care erau brodate niște lacrimi. Era cărat de doi bărbați cu pălării mari, precedați la rându-le de doi copii de cor. Lângă ei, un purtător de cruce mustăcios și cu nas mare arunca o privire frontală spre spectator, ridicând în același timp, în sus de linia orizontului, o mică efigie a lui Cristos crucificat. În jurul gropii se aflau preotul adâncit în cartea de rugăciuni, un gropar îngenuncheat, câteva notabilități cu priviri sumbre, doi bărbați în

roșu și alți doi îmbrăcați mai elegant, unul cu ciorapi albi, celălalt cu ciorapi albaștri.

După jumătate de ceas de du-te vino prin fața tabloului, Mona se lovea de o enigmă. Realitatea posomorâtă a acestei scene era desigur imediat perceptibilă, fără filtre, dar nimic nu era totuși evident, iar titlul vag, *O înmormântare la Ornans,* nu oferea deloc indicii.

— Dadé, unde e Ornans? Și cine anume e înmormântat?

— E micuțul oraș din Franche-Comté unde a crescut pictorul, Gustave Courbet. Îi cunoaște toate ungherele și locuitorii, din rândul cărora înfățișează aici mai mulți membri ai propriei familii. Apare în mijloc tatăl lui, din profil, chiar deasupra bărbatului care-și șterge lacrimile; mama și cele două surori mai mici ale lui, în extrema dreaptă, și apoi numeroși prieteni. Și-a executat pânza gigantică bucată cu bucată într-un minuscul atelier, unde-și punea modelele să pozeze rând pe rând. În schimb, conținutul coșciugului rămâne misterios…

— Totul e foarte întunecat, a comentat Mona. E trist. Există totuși personaje amuzante. Unii sunt neatenți, precum copiii de cor, alții au aerul că au băut prea mult, ba sunt și unii care se uită la noi!

— Da, și acest mod de a amesteca registrele, dramatic și comic, e tipic pentru întreaga artă a lui Courbet. Asta l-a iritat, de pildă, pe influentul poet Théophile Gautier, care se întreba dacă pictorul dorise să fie serios și să exprime în mod autentic drama doliului, sau dacă era vorba despre o caricatură care căpătase abuziv anvergura unei opere monumentale. Îi arăta cu degetul mai ales pe cei doi bărbați în roșu din mijlocul compoziției, niște țârcovnici, adică persoane laice, dar care s-ar cuveni să respecte ținuta cuviincioasă a unui ritual religios. Théophile Gautier a fost uimit de „mutrele lor stacojii" și de „aerul lor cherchelit" – îl citez din memorie.

— Ah! Dar Courbet era serios în viața de zi cu zi?

— Era petrecăreț, dar mai cu seamă un mare provocator, care declara că vrea să „depraveze arta". Când ajunge la Paris, la vârsta de douăzeci de ani, în 1839, e silit să dea din coate ca să se

integreze într-o societate pretențioasă și cu norme stricte. E însă șmecher, strateg iscusit și plin de talent. Frecventează Luvrul și niște academii modeste ca să se instruiască, dar trăiește mai ales în tavernele unde se înghesuie ucenicii de pictori fără o lețcaie, filozofii utopici și scriitorii blestemați. Bea litri întregi de bere, cântă voios și vrea să marcheze istoria. Poetul Charles Baudelaire, care îi e prieten, îl ia peste picior, spunând despre el că are impresia că poate „salva lumea".

— Dar, Dadé, parcă Isus trebuia să „salveze lumea"… Iar acolo, în vârful crucifixului e mic de tot…

— Și, în plus, ține seamă că cerul e acoperit, lipsit de lumină, în vreme ce craniul din prim-plan, care îl simbolizează pe cel al lui Adam, primul om, este grosolan despicat în două. Iar câinele, alegorie a fertilității, se uită cine știe unde… Nici oficianții și nici preotul nu se bucură de o tratare mai favorabilă. Ceremonia are amploarea unei opere religioase, dar are un aspect lumesc, profan, e prinsă într-o atmosferă gloduroasă. Un critic a exclamat chiar: „Ți se și face silă să fii înmormântat la Ornans!" În vremuri normale, o astfel de lucrare ar fi fost refuzată la Salonul Oficial, dar Courbet primise o recompensă pentru un alt tablou, în 1849, care i-a îngăduit să expună ce avea chef în anul următor. A profitat de prilej, și scandalul a fost imens.

— Eu aș fi zis că toate nuanțele astea de negru sunt tare frumoase când le privești de-aproape și că există niște contraste izbutite cu albul…

— Și eu aș fi spus asta și aș fi adăugat, așa cum a făcut-o un adept al tabloului, că reprezenta pătrunderea „democrației în artă".

— Ah! Am înțeles, Dadé. E ca la portretul *țigăncii* lui Frans Hals și la acela al lui *Madeleine*, femeia de culoare. Îi arată, la scară mare, pe oamenii de rând, am zis bine?

— Exact. E un adevărat manifest, care militează pentru ca toți – oameni sărmani sau puternici – să aibă dreptul să fie reprezentați în pictură, tot așa cum toți trebuie să fie reprezentați de aleșii lor în democrație. Să adăugăm că tabloul este prezentat la Paris chiar

după o insurecție violentă, în 1848. Aceasta a fost mai întâi un succes și a dărâmat regimul Monarhiei din Iulie. Foarte repede însă se impune în fruntea țării un anume Ludovic-Napoleon Bonaparte, nepot al lui Napoleon I. Pune mâna pe putere, devine tiranic. Pânza aceasta pare să spună că idealul republican e îngropat, dar că poporul – mărunta populație din provincie, de la țară și din regiunea lui natală, Jura – rămâne pe poziții, continuă să lupte. Fiindcă pe marginea gropii stau un bătrân cu ciorapi albaștri și altul cu ciorapi albi: sunt veteranii din 1793, adică niște figuri ale Revoluției Franceze, încă în picioare.

— Probabil că erau mândri că apar în tabloul ăsta!

— Dintre zecile de oameni care au pozat, nu toți s-au mândrit... S-au arătat foarte încântați la început, dar unora le-au ajuns la ureche zvonuri despre acuzele de mizerabilism aduse tabloului. Au crezut că pictorul îi umilise intenționat. De altfel, toate aceste personaje nu împărtășeau opiniile politice ale lui Courbet, cu lumea Bisericii de-o parte și cu nostalgicii Revoluției Franceze de cealaltă! Motivele de pe pânza funerară fac chiar aluzie la francmasonerie, diametral opusă tezelor creștine. Totuși, publicul francez nu sesiza aceste nuanțe și tensiuni. În comparație cu liniile de fugă și cu volumele foarte clare din *Jurământul Horaților* al lui David, acest tablou răstoarnă pe pânză o masă de oameni mohorâți și dușmănoși. Văzându-l, niște jurnaliști l-au acuzat pe Courbet că instigă la revoluție, că e un agitator, un anarhist venit de la el din provincie să saboteze toate convențiile. Deși exagerat, nu era cu desăvârșire fals. De-a lungul întregii sale cariere, Curbet a sfidat numeroase opreliști. În palmaresul său figurează tabloul unor preoți beți întorcându-se de la liturghie pe un măgar și chiar sexul unei femei văzut de-aproape...

Spunând asta, Henry s-a temut ca nu cumva Mona să tragă de el să vadă faimoasa pânză *Originea lumii*, dar micuței nu-i stătea gândul la asta. Era concentrată asupra sicriului, gândindu-se parcă la enigma pe care o închidea: cine era înmormântat acolo? „Mister", spusese de la început bunicul, dar îl bănuia că știe mai mult. Și avea dreptate. Fiindcă Henry, admirator fără rezerve al lui Courbet,

studiase toate ipotezele istoricilor de artă în această privință: între scândurile funebre se afla poate sora artistului, moartă în 1834, sau soția unuia dintre personajele aflate în prim-plan, ori poate Republica sau, de ce nu?, romantismul – Courbet însuși oferise această ultimă exegeză mai estetică. Henry era însă susținătorul unei alte lecturi, mai ambițioase, dar și mai circumstanțiate.

— Ca să picteze acest tablou, a continuat el cu voce gravă, Courbet și-a luat niște modele vii. Dar a adăugat o personalitate pe care nu o avea sub ochi. Fiindcă bătrânul care e plasat în marginea stângă a compoziției, aproape fantomatic în prelungirea coșciugului, murise atunci când artistul și-a semnat opera.

— Dar cine e, Dadé?

— E Jean-Antoine Oudot, bunicul lui Courbet, a gâfâit Henry cu vocea gâtuită de emoție. La fel ca în cazul celor două personaje cu ciorapi albi și albaștri din prim-plan, prezența lui simbolizează legătura cu Revoluția, pentru că a fost deputat al Convenției. Acest om a însemnat mult pentru nepotul său și i-a transmis un imperativ pe care avea să-l aplice toată viața.

Mona a înțeles paralela cu propria sa situație, ba chiar duplicarea ei, în momentul în care Henry a repetat deviza răspândită de bunicul lui Courbet.

— „Strigă tare și mergi drept‟, a murmurat el.

— Oh! Ce frumos… „Strigă tare și mergi drept‟, repetă ea.

— Tabloul acesta a fost un strigăt în atmosfera vătuită a Salonului: un strigăt de adunare în jurul unei noi funcții a artei, care presupunea „să mergi drept‟, astfel încât să nu fii strivit de critică sau de convențiile academice. Acest strigăt, plin de sinceritate, se numește „realism‟ , un curent artistic care crede doar în reprezentarea adevărului, care vrea să facă simțit realul, în toate asperitățile și contradicțiile lui, pentru că imperfecțiunile inerente vieții reprezintă sarea existenței.

— Ce-mi place de Courbet!

Și lui Henry îi plăcea, mai mult decât oricare alt artist din istorie. I-a povestit Monei că, împreună cu bunica ei, chiar încercase – fără

succes – să-i scoată rămășițele pământești de la cimitirul din Ornans și să le aducă la Panteon, cu ocazia centenarului Comunei. Fiindcă, a continuat Henry, Courbet a fost un actor curajos al acelui conflict cumplit care, în 1871, i-a văzut pe parizieni rezistând deopotrivă invadatorilor prusaci și unui guvern francez pe cale să capituleze. Pictorul milita pentru un socialism pacifist și egalitar, cu respect față de patrimoniu și orientat spre viitor. Din păcate, învins, vlăguit, a plătit un tribut greu: temnița, apoi exilul în Elveția, dizgrația, boala și moartea timpurie sub ochii tatălui său, pe 31 decembrie 1877. Părăsind Muzeul Orsay, Mona și-a pus în minte ca, într-o zi, să-i facă loc lui Courbet la Panteon. Amuzat, Henry a încuviințat proiectul. De ce nu cu prilejul împlinirii a două sute de ani de la Comuna din Paris, în 2071. Trecând peste Sena, se mirau că sunt atât de zglobii și de plini de viață, așa cum se întâmplă uneori, în mod ciudat, când te întorci de la o înmormântare.

21
Henri Fantin-Latour
Morții sunt printre cei vii

Prăvălia se prăbușea sub datorii, iar contabilul, îngrijorat, agita săptămânal facturile neplătite: falimentul nu fusese niciodată atât de aproape. Camille nu mai voia ca Mona să-și petreacă sfârșitul după-amiezilor la magazinul de antichități, într-atât se temea de sinistrul spectacol al etilismului oferit de soțul ei. Cu toate astea, copila insista.

În ziua aceea, Paul dăduse atât vin pe gât, că abia se mai ținea pe picioare, dar prezența fiicei lui, făcându-și temele lângă el, îi impunea o minimă demnitate. Se uita în depărtare, fără să știe la ce, când a zărit de cealaltă parte a străzii un gură-cască elegant care părea că hoinărește.

— Ia te uită, a șoptit el sughițând, cred că e clientul cu figurinele…

Mona a ridicat instinctiv capul. Deși individul se afla la vreo treizeci de metri, l-a identificat îndată. El era și se îndepărta cu pas iute.

— Tată, e un bun prilej să-l chemi și să-i arăți toți omuleții de plumb! Hai, tată, dă-i zor!

— Dar, draga mea, a șovăit Paul, trebuie să-l lăsăm în pace pe domnul acela, și-apoi, nu se cade, eu…

— Gata, tată, l-a întrerupt Mona cu un ton asemănător cu cel al mamei sale, te ridici, ai grijă să te ții bine pe picioare și-l strigi. Grăbește-te, în curând o să fie prea departe!

L-a tras pe tatăl ei de mânecă, a deschis ușa, i-a poruncit din nou să pună cu grijă un picior înaintea celuilalt și să strige după bărbat. Paul s-a străduit, dar cu o voce plăpândă.

— Mai tare, l-a dojenit micuța.

S-a conformat. Cuvântul „Domnule!“ și-a atins ținta. Când s-a întors, destinatarul a afișat zâmbetul cuiva care a rătăcit drumul. Nici n-a apucat Mona să termine de înșirat toate recomandările pentru tatăl ei, că trecătorul ajunsese acolo, într-un costum cu ștaif de

culoarea merelor verzi. Avea aceeași eleganță de dandy bătrân ca la prima vizită, de acum două luni.

— Ah! a izbucnit el fără măcar să dea binețe. Ce ciudat! Eu eram cel care vă căuta și m-ați găsit dumneavoastră!

— Poftiți, intrați, avem câteva figurine Vertunni în magazin, a explicat Paul, răsuflând greu.

Bărbatul s-a apucat să cerceteze obiectele împrăștiate prin magazin, mai cu seamă figurina de pe un blat pusă în scenă de Mona, sub un soare din neon. În timp ce le cerceta pe fiecare în parte, a povestit că se amuza cu figurinele Vertunni, reconstituind scene din viața sa personală, în diorame confecționate cu mâna lui.

— Foștii miniștri își scriu memoriile, iar subprefecții produc romane erotice sub pseudonim. Eu îmi bag viața la cutie: e mai nostim! a declarat el teatral.

Apoi, cu o efigie de călăreț între degete, a mimat galopul unui cal, ca să evoce serviciul său militar la Saumur. Fusese dat afară după ce-l provocase la duel pe unul dintre superiorii lui, căruia îi reproșase că e prea gras ca să meargă la război. După ce a terminat de povestit, s-a scotocit prin buzunare.

— Îi iau pe toți cinsprezece! Ultima oară, ziseserăm cincizeci de euro de bucată, nu?

— Păi, da, a încuviințat Paul, dezmeticit brusc din beție.

— Atunci iată șapte sute cincizeci peșin, e perfect. N-am internet, n-am telefon mobil, dar mai am încă ochi să citesc! Așa că n-o să mai fie nevoie să strigați după mine pe stradă! O să mă întorc curând; dar găsiți-mi neapărat alți Vertunni.

*

Când a ajuns la galeriile Muzeului Orsay, Mona a fost izbită de o pânză în care vibra un imens haos de energii. La o primă vedere, acest tumult se dovedea greu de înțeles, dar, mulțumită discernământului ei ieșit din comun, a reușit să perceapă o scenă de luptă între niște fiare sălbatice și niște războinici. I-a atras atenția bunicului asupra acestei lucrări învolburate. Atunci, bătrânul a

recunoscut, în stadiul de schiță, *Vânătoarea de lei* a lui Eugène Delacroix, a cărei versiune finală în format mare era păstrată la Stockholm. Ah! Delacroix! Cu siguranță, Henry îl ocolise cu prea multă neglijență… În materie de romantism îi arătase desigur Goya, Friedrich și Turner în sălile de la Luvru. În schimb, lăsase deoparte *Dante și Virgiliu în Infern, Moartea lui Sardanapal* și *Libertatea călăuzind poporul*. Neplăcută omisiune. Fiindcă Delacroix fusese unul dintre instigatorii istorici ai pasiunilor și ai exacerbării culorilor. Și-apoi, existase rivalitatea lui romanescă cu Jean-Auguste-Dominique Ingres. Cel dintâi lăuda forța vulcanică a strălucirilor cromatice, își dorea ca tabloul să fie „o sărbătoare a ochiului", cel de-al doilea îi răspundea orgolios: „Desenul este probitatea artei." Ceartă de titani pe lângă care Henry și Mona trecuseră fără să facă un popas. Studiul *Vânătorii de lei* era prilejul să corecteze acea întâlnire ratată, dar era un studiu și-atât. În ciuda interesului extraordinar al lucrării, Henry s-a orientat așadar către o alternativă și a condus-o pe Mona în fața unei pânze cu un format impunător: o sută șaizeci de centimetri pe două sute cincizeci.

> *În centrul compoziției și dominând-o, trona portretul-bust al unui bărbat. Avea vreo cincizeci de ani, atitudine distinsă, aproape trufașă, chipul înzestrat cu o mustață subțire și o privire îndreptată spre dreapta tabloului. Portretul, într-o sobră ramă aurie, se sprijinea de un perete neutru (cu excepția câtorva discrete motive liniare roșiatice) al unei încăperi. Sub această operă pusă în abis, stătea pe o măsuță circulară un buchet de flori cu petale roz. Mai important, pe lung se întindea, pe două rânduri, un grup de zece indivizi de gen exclusiv masculin și cu înfățișare omogenă. Cel mult douăzeci de ani îi despărțeau pe cel mai tânăr (care nu împlinise treizeci de ani) de cel mai bătrân. Toți purtau costume elegante, fără podoabe. Ansamblul era ritmat de câteva variațiuni. Unul purta la gât un papion, iar vecinul lui, o cravată. Sau peste umerii unuia din personaje luneca o eșarfă, în vreme ce altul avea la buzunarul vestonului o batistă înfoiată. Cu toate astea, adunarea transmitea o unitate de stil: cel al vieții urbane și literare,*

deopotrivă ușor boemă, prin neorânduiala pieptănăturilor și atitudinea dezinvoltă, și deosebit de intensă prin natura privirilor, majoritatea frontale – șapte din zece. Rândul din spate era ocupat de două perechi distribuite de-o parte și de alta a tabloului central. În prim-plan, patru personaje stăteau așezate, în timp ce în poziția a doua, plecând dinspre dreapta, într-un soi de adâncime intermediară, un personaj aflat în picioare se bucura de o mai mare vizibilitate. Blond-roșcat strălucitor, mai ciufulit decât tovarășii lui, avea un sacou deschis, lăsând la vedere vesta, o lavalieră liliachie și ținea o mână în buzunar. Un alt bărbat, al treilea ca poziție plecând din stânga, stătea țanțoș, în picioare, sprijinit în baston. Corpul îi era văzut din profil, dar întorcea capul spre public, iar această rotație îi dădea multă prestanță. În spatele lui, contrastând cu silueta sa neagră și robustă, se afla un tânăr într-o cămașă albă, largă și luminoasă, înșurubat într-un scaun. Ținea în mână o paletă cu urme de culori.

Mona a studiat aceste personalități adunate să omagieze un absent. Un absent care, în acest dispozitiv amintind de tablourile de altar, părea un fel de zeu. Și a înțeles că acest absent era Eugène Delacroix. Bunicul o dusese deci să-l descopere, dar el era subiectul tabloului zilei, iar nu autorul lui.

— Când a dispărut, în 1863, a început Henry, Delacroix ia cu el în mormânt o imensă parte din istoria artei: întrupase romantismul, insuflase o extraordinară libertate în spațiul artei, cu prețul unor numeroase scandaluri. Erou în clipa morții, debutase în pictură ca un copil teribil. Dar cea mai mare parte din personalitățile care-i înconjoară portretul ca să-l omagieze nu-și pot aminti de asta: nu se născuseră în preajma anului 1820, atunci când era calificat drept „sălbatic beat“ și era socotit vinovat că semnează „mâzgăleli colorate“[13].

— Despre cel cu cămașă albă ai putea zice că e încă un puști. Dar, cum ține o paletă, e cel care a pictat tabloul, așa-i?

— Exact, e Henri Fantin-Latour, zis „Fantin“. Nu are decât douăzeci

și opt de ani, dar e foarte înzestrat. Își strecoară autoportretul în prim-plan, la stânga. Alătură propriei sale imagini nouă colegi și adaugă efigia lui Delacroix, care domină totul. Aceasta este, ca să zicem așa, pictura unei picturi, reprezentarea unei reprezentări. Numai că… nu există de fapt nici un portret în ulei care să-l înfățișeze pe Delacroix astfel: Fantin l-a imaginat pornind de la o fotografie…

— Dar, Dadé, a continuat Mona, arătând spre personajele din dreapta primului plan al compoziției, uită-te la ridurile ăstuia și la părul sur al celuilalt. Sunt bătrâni… Așadar?

— În ochii mei sunt mai puțin bătrâni decât în ai tăi! Dar, într-adevăr, sunt cei mai vârstnici din grup, născuți amândoi în 1821. Cel dintâi, cu brațele încrucișate și privirea îndreptată în față, este influentul critic Champfleury. Era cunoscut ca un apărător îndârjit al realismului lui Courbet și, în același timp, semnase niște cărți foarte originale, între care și o istorie a pisicilor, dacă poți să crezi! Alt amator de feline, cu fruntea lui dezvelită și înaltă, e poetul Charles Baudelaire, uriaș admirator al lui Delacroix, a cărui dispariție îi îndoliază buzele încleștate și parcă amuțite. Ca să-l omagieze pe artist, Baudelaire a scris: „Care să fie acel nu-știu-ce misterios pe care Delacroix, spre slava veacului nostru, l-a tradus mai bine decât oricare altul? E nevăzutul, e impalpabilul, e visul, e nervul, e sufletul.‟

— De acord… (Monei îi plăcea să răspundă în acest fel la comentariile prea avântate.)

— Deși Delacroix este înfățișat ca un înaintaș încărcat de glorie, personalitățile care îl înconjoară nu par să facă cu adevărat parte dintre emulii sau discipolii săi. Iar criticii vremii exact asta reproșau tabloului. O să-ți explic. În primul plan, în marginea stângă, e așezat Duranty, care este redactorul-șef al revistei *Réalisme* și care colaborează cu Courbet. În picioare, în spatele lui, se află artiștii Louis Cordier și Alphonse Legros. Vizavi, în extrema dreaptă a cadrului, încă un pictor fără mare anvergură: Albert de Balleroy. Îl putem de asemenea distinge pe Félix Bracquemond, complet împins

în fundal și aproape eclipsat: e un gravor extraordinar, prieten al lui Baudelaire. Dar mai ales poate fi văzut americanul Whistler, în picioare din profil, chiar lângă Fantin și a cărui față aproape că se învecinează cu cea a lui Delacroix. Whistler este hotărât să zdruncine pictura și va izbuti, înfățișând societatea modernă, orașele și viața cotidiană, ceea ce pare contrar ambițiilor romantice. Și-apoi, apatia atitudinilor și a culorilor nu are nimic romantic. Pretutindeni tonuri de brun, gri, cafeniu.

— Uiți totuși buchetul.

— Da, cu atât mai important cu cât eliberează perspectiva până la portretul lui Delacroix. De altfel, Fantin se va ilustra ca un mare pictor al florilor. Dar a rămas faimos în istorie în primul rând pentru portretele de grup din viața artistică. Posteritatea îi va fi mai cu seamă recunoscătoare pentru că a pictat un *Colț de masă* unde, din fericire, lângă Paul Verlaine se află Arthur Rimbaud adolescent, încă necunoscut la vremea aceea. Dar ar fi nedrept să-l reducem pe Fantin la virtuțile documentare ale picturii lui. Tabloul lui face mult mai mult decât să ne informeze asupra vieții culturale a epocii. Ce spui despre pictura în sine? Nu despre ce arată, ci despre ce este: amestecul culorilor, tușă?

Henry a ascultat răspunsul Monei cu atenția foarte încordată. Convins mai mult ca niciodată că limbajul nepoatei lui ascundea un secret, constata, în plus, că fetița dezvoltase o sensibilitate pătrunzătoare pentru materia picturală, cea care conferă – sau nu – oricărei creații substanța, pertinența și chiar necesitatea în urzeala lumii. Cu vorbe din ce în ce mai conștiente și mai cizelate de tot acest timp petrecut cu bunicul ei, a subliniat că „factura‟ (chiar acesta a fost cuvântul folosit) era deopotrivă „realistă‟ și „vagă‟. El i-a corectat ultimul termen, simțind că privirea Monei, precum și vocabularul care-i traducea subtilitățile se formau solidar și extraordinar de rapid. În locul cuvântului „vagă‟, el a preferat „sugestivă‟, iar micuța a apreciat această exigență de adult.

— Și-acum, Mona, observi proporțiile pe care Fantin i le oferă în tablou lui Delacroix?

— Sunt aceleași proporții de parcă ar fi în viață.

— Într-adevăr. Pentru că Fantin consideră că Delacroix e încă viu. Iar tabloul exact asta ne spune: morții nu ne părăsesc, nu ne abandonează; sunt la fel de importanți precum cei care au rămas. Această perioadă din jurul anilor 1850–1860 a fost pasionată de spiritism și de credințele ezoterice. Se credea că poți rămâne în contact cu cei dispăruți, să-i chemi înapoi, să-i aduci printre noi. Nu era nicidecum un divertisment popular, ca astăzi: oamenii credeau sincer că spiritul defuncților plutea printre cei vii, le veghea zilele și le umplea nopțile.

— Dacă pricep bine, îi interesa prea puțin să imite pictura lui Delacroix; ținta lor era să riște așa cum o făcuse Delacroix.

— Ai înțeles totul: odată dispăruți, înaintașii noștri nu ne cer să ne conformăm realizărilor lor; ne spun doar să fim demni de ceea ce au însemnat ei.

Mona a meditat îndelung la această frază și a simțit cum îi mijește o prezență în capul pieptului. Dar Henry a întrerupt neliniștea care începea s-o frământe, reluându-și comentariul cu un ton vesel:

— Ți-am zis: Delacroix, după ce a fost în centrul unor scandaluri, a ajuns să fie admirat în lumea întreagă. A intrat în tot felul de jurii și, mai cu seamă, în cel al Salonului Oficial. Și iată că, într-o zi din 1859, acest faimos juriu de admitere a primit tabloul unui băiat care pictase un bețiv cu aer de vizionar, având la picioare o sticlă de alcool: *Băutorul de absint.* Toți membrii juriului au găsit că tabloul e vulgar și l-au refuzat. Cu o excepție.

— Delacroix, bag mâna-n foc!

— El însuși. Asta i-a uimit pe ceilalți membri ai juriului, cu atât mai mult cu cât lucrarea avea accente foarte realiste, contrare convingerilor lui personale. Dar Delacroix îi înțelesese puterea expresivă. Nu-i păsa dacă era urmat făgașul lui romantic, nici vorbă! Voia mai ales ca spiritul lui răzvrătit să supraviețuiască printre noile generații și, în mod vădit, pictorul acestei bețivăneli nu ducea lipsă de așa ceva.

— Despre cine era vorba?

Și Henry, cu un gest domol, a încercuit singura figură despre care nu scosese o vorbă, cea cu perișori blonzi și zbârliți, cu mâinile în buzunare și cu lavalieră.

— Despre el, a spus Henry cu tonul cu care se desemnează cei aleși, Édouard Manet.

— Manet, a oftat copila, sună cumva ca Mona. Dadé, hai să-i vedem tablourile.

— Nu, lăsăm pe altă dată. Dar îți jur pe ce-i mai frumos pe lume: o să-l omagiem cum se cuvine.

Au ieșit din Muzeul Orsay, au trecut peste Sena. Cum aprilie își ițea mugurii, pierduți pe gazonul din Jardin de Tuileries, parizienii stăteau la taclale și făceau picnicuri. Prin aer, o muzică de primăvară.

---

13. În original *tartouillades* – cuvânt din limbajul pictorilor, care caracterizează tablourile nereușite, în care compoziția și desenul sunt sacrificate de dragul culorii.

22
Rosa Bonheur
Animalele sunt semenii tăi

Așa cum stabiliseră, doctorul Van Orst a renunțat de data asta la halatul de pediatru pentru accesoriile de hipnoterapeut. Fiindcă nimic din nenumăratele teste efectuate nu putuse să explice orbirea Monei, încerca s-o cufunde într-o stare secundă, ca s-o facă să ajungă pe cale spirituală la izvorul acestui rău misterios. Deși mama ei și medicul credeau că accepta experiența datorită consultațiilor la psiholog la care se știa că merge în fiecare miercuri, în realitate, această deschidere îi fusese oferită de ședințele repetate în fața operelor de artă.

Van Orst a pus-o să se așeze într-un fotoliu de piele foarte moale, cu niște cotiere solide, și i-a cerut să-și dea capul pe spate. Și-a trecut mâna prin aer la circa zece centimetri de umerii ei, învăluindu-i într-un soi de fluid invizibil, repetându-i cu o voce foarte calmă să se relaxeze și să se gândească la muzica ei preferată, apoi să extragă separat fiecare notă, s-o lungească mental, ca și cum sunetele se dilatau la nesfârșit. Apoi a poftit-o să se concentreze, preț de mai multe minute, pe extremitățile membrelor ei, apoi i-a așezat trei degete pe frunte, repetându-i că pleoapele ei erau „grele și lipite, grele și lipite una de alta…‟ Genele fetiței au început să se zbată.

Van Orst o adâncise pe Mona într-o stare modificată de conștiință, vătuită și senină. Nu voia să-i forțeze memoria chiar de la prima ședință. În loc s-o incite să retrăiască momentele chinuitoare ale crizei și să-i scotocească diversele cotloane, i-a sugerat să se îndrepte spre niște emoții cât mai pozitive.

Metoda doctorului dorea să deprindă creierul cu convocarea unor figuri liniștitoare, în cazul în care, în evoluția unei ședințe viitoare, aveau să prevaleze niște viziuni negative. El numea asta „idei-refugiu‟.

Mona se simțea cuprinsă de o dulce amorțeală. O cascadă de griuri și de nuanțe de alb îi atrăgea atenția, de parcă într-un vis tulbure s-ar fi perindat bobina neîncepută a unui film. Vocea doctorului, deși perfect audibilă, i se părea îndepărtată. Pe măsură ce prindea contur în ea ideea de a se gândi la oameni dragi, creșteau vedeniile cu mama și tatăl ei; și apoi, imensă, într-o formă vagă și refractară la orice întâmplare concretă, a apărut imaginea bunicului. Mona s-a lăsat învăluită de această aură. Plutea într-un niciunde, în afara cuvintelor, străbătută doar de percepții abstracte.

Și-atunci s-a ivit din senin ceva absolut gigantic, ceva dincolo de spațiu și timp. „Cele și cei pe care-i iubești", continua să sugereze vocea, părând o incantație. Sufletul Monei s-a cutremurat; a simțit cum crește în ea o nemăsurată senzație de tihnă și de tristețe, împletite. Pocnet din degete. A deschis ochii. Van Orst îi zâmbea. Până la culcare s-a simțit neobișnuit de bine, dar nu știa nici la ce să se gândească, nici ce să le spună părinților despre ce trăise. Când a venit mama s-o învelească, s-a mulțumit să-i pună o singură întrebare:

— Mamă, o să-mi vorbești cândva despre mamaie?

*

Când intrai în galeria centrală din Muzeul Orsay, la poalele scărilor trona, pe un soclu masiv, un leu enorm din bronz, care o impresiona la culme pe Mona.

— E semnat Antoine-Louis Barye, i-a suflat bunicul, după care a adăugat că acest sculptor, vizitator fervent al menajeriei din Jardin des Plantes, a dat un nou suflu artei animaliere din Italia primei părți a secolului al XIX-lea.

A simțit cum Mona tropăie de entuziasm. Lumea animalelor, mai ales când erau rotunjoare și tandre, i se părea un rai plin de voioșie. Lecția zilei se referea chiar la acest subiect, dar, ca să-l abordeze, Henry evitase spectacolul excesiv eroic al marilor prădători, precum și pe acela prea seducător al câinilor și pisicilor de companie. Avea să vadă împreună cu Mona ceva mai vulgar: bovine…

Lucrarea, cu anvergură panoramică, desfășura pe toată lățimea niște brazde trase cu plugul. Cerul, ale cărui degradeuri de albastru se amestecau perfect pentru a sugera o subtilă lumină rece și matinală, ocupa aproape jumătate din pânză. Două atelaje mergeau unul după altul. Amândouă erau compuse la fel: șase boi trăgeau la căruța mânată de un plugar, în vreme ce un boar supraveghea dobitoacele cu ajutorul unei nuiele cu ghimpe, menită să le împungă. Vălurită în stânga compoziției de un deal împădurit și punctat de două acoperișuri ivite dintre copaci, priveliștea oferea un amplu decor înverzit și aerisit. Scena era văzută ușor pieziș, astfel încât făgașele de pământ bulgărit, în loc să fie paralele, se întâlneau într-un punct mult ieșit din cadru, undeva în stânga compoziției, sub linia orizontului. Acest procedeu genera un unghi de perspectivă care îi făcea pe protagoniști din ce în ce mai mari și mai apropiați pe măsură ce înaintau spre dreapta, ceea ce dădea impresia că pământul afânat forma o foarte lină pantă ascendentă, ca o iluzie de teren plan pe un șes. Atelajele erau repartizate în două șiruri paralele de trei animale, aproape toate cu păr alb-crem. Atelajul din depărtare alcătuia o masă ușor neclară, cel dinaintea lui, în schimb, era foarte vizibil, mai cu seamă profilul celor trei bovine care înaintau, cu bale în jurul botului, pe rândul din dreapta: animalul din frunte era bej mai închis, cel din urmă, care făcea excepție între cele douăsprezece dobitoace din tablou, fiind roșcat. Între ele mergea o vită care părea să fie dacă nu subiectul, măcar inima tabloului. Rotea ușor capul spre spectator, iar ochiul ei părea să arunce o privire dramatică. Fără îndoială fusese îmboldit cu ghimpele de către tânărul boar în saboți care-l însoțea.

În timpul celor douăzeci și cinci de minute pe care le-a petrecut cercetând fiecare detaliu, Mona a zăbovit mai ales asupra nuanțelor de tonuri luminoase care făceau să vibreze aspectul animalelor. Dar studia și arătura de un castaniu strălucitor, mărginită de câmpuri verzi. „Vai, se învinovățea Mona, Dadé îmi cere să privesc inteligent tablourile și uite că mă gândesc la râul lui Willy Wonka din *Charlie și*

fabrica de ciocolată!" Îi ploua-n gură. Acest *Plugărit în Nièvre* era poate o scenă rurală, ca și *Înmormântare la Ornans* de Courbet, dar atmosfera era complet diferită, prin subiect, dar mai ales prin tratamentul pictural. În vreme ce Courbet căuta intensitatea mată, opacă a glodului și a cenușii, pânza Rosei Bonheur se dorea aproape ispititoare prin jocul glasiurilor, iar brazdele se adunau acolo în movile care arătau într-adevăr precum cacaua.

— Ei bine, Mona, s-a pornit în cele din urmă Henry, iată-ne din nou în fața unei mari artiste.

— I-am citit numele și mi se pare splendid: Rosa Bonheur[14]!

— În secolul al XIX-lea au loc enorm de multe mutații, de schimbări de percepție în toate domeniile. Iar Rosa Bonheur a fost una dintre figurile acestor prefaceri. A trăit o ascensiune socială exemplară: născută în 1822 într-un mediu modest, era menită să devină croitoreasă. Dar, la vârsta de treisprezece ani, la puțin timp după moartea mamei sale – pe care familia, din lipsă de bani, a înhumat-o într-o groapă comună – s-a orientat către pictură. Tatăl Rosei, el însuși artist, s-a ocupat de educația ei. Și-a construit o carieră și a ajuns să fie recunoscută în lumea întreagă, cu precădere în Statele Unite. Ca să-și croiască drumul, a fost nevoită să dea dovadă de o forță de caracter excepțională, înfruntând, fără să se încovoaie, toate prejudecățile oamenilor.

— Ale oamenilor? Te referi la bărbați, sau la oameni în general?

— Și, și! Deși de sex feminin, purta părul tuns scurt, fuma trabuc și se îmbrăca în pantaloni, ceea ce presupunea un „permis de travestire"[15]. Nu s-a căsătorit și a trăit cu alte femei. Era o persoană care se răzvrătea împotriva ierarhiilor operate între ființe: între sexe, între medii sociale, între geografia urbană și cea rurală. Acest tablou însă ne arată și mai mult…

Henry vorbea cu o voce blândă și profundă. Mona, în loc să stea lângă el, s-a strecurat în dreptul tabloului. S-a întors cu spatele la pânză și s-a ridicat în fața bunicului, astfel încât chipul i s-a suprapus peste golul dintre cele două atelaje. Și-apoi a făcut un gest adorabil. Zâmbind și ridicând din sprâncene, a ridicat un deget de parcă ar fi

cerut cuvântul, cu aerul că spune: „Pot să zic și eu ceva?"

— Aici, Dadé, avem din nou un tablou mare pentru ceva care se petrece la țară, pentru niște țărani. Și, în plus, ocupă împreună cu animalele lor tot spațiul, dintr-o parte în alta. Asta pentru că artista vrea să înfățișeze frumusețea lumii câmpenești și a tot ce putem întâlni acolo. Cum ar fi, de pildă, copacii de pe colină, ogoarele, oamenii care le lucrează, dar și…

A șovăit.

— Ei, Mona, și ce altceva?

— Și animalele, ai zice.

— Chiar așa? Ai spune asta, deși li se preling balele de pe buze?

— Păi da, Dadé, pe de-o parte e drept că bălesc și că sunt niște boi, iar despre boi, ei bine… despre boi e greu să spui că sunt cu adevărat frumoși, dar ăștia chiar sunt, așa mi se pare… Dar poate mă-nșel…

— Nicidecum. Și Rosa Bonheur gândea ca tine. În ochii ei, animalele aveau o frumusețe demnă de cea a oamenilor. Le adora. La câțiva ani după ce a pictat acest tablou și pentru că dobândise mulți bani de pe urma talentului ei, a putut să-și cumpere un atelier spațios la Paris și un castel lângă pădurea Fontainebleau. Și într-un loc, și în celălalt și-a instalat adevărate menajerii: trăia printre cai, oi, capre, vaci, pisici, câini și păsări; a avut și iaci, gazele și chiar o leoaică și un leu pe care i-i oferise un dresor!

— Asta înseamnă că îi plăceau animalele mai mult decât oamenii?

— Nu știu, dar e posibil. La un moment dat a declarat: „Specia umană nu valorează, în general, cât animalele." Iar când examinăm felul în care le pictează, vedem că nu caută să le înfățișeze în mod artificial mai aproape de noi: respectă intensitatea expresiei specifice fiecărui animal, inclusiv în cazul unui bou. Privește-i aici: se răsfață pe toată suprafața în vreme ce boarii care-i însoțesc, în profunzime, au o talie mai modestă și sunt tratați sumar, cu o tușă uniformă, lipsită de modulație. Perii vitelor din rasa charolaise-nivernaise sunt, dimpotrivă, redați cu mult rafinament. Uită-te la încrețiturile și la umbrele alea; nuanțele de crem, bej și maro ale părului; asprimea,

ondulațiile și uzura perilor. Rosa Bonheur conferă acestor dobitoace prestanță și măreție. Trebuie spus că-și petrecea o groază de timp observându-le, nu doar pe pășunile pe care le străbătea călare, ci și pe simezele Luvrului. Fiindcă este nu doar moștenitoarea lumii rurale de unde a provenit, ci și a unei întregi tradiții de pictură animalieră.

— Aici, în tablou, se simte că bietele animale sunt istovite; îți lasă impresia că munca lor e grea, foarte grea, că se repetă și că o să dureze mult.

— Da, iar această impresie de trudă este în mod special dramatizată prin ceea numim liniile de fugă. Privește: sunt liniile acelea care, intersectându-se într-un punct, construiesc perspectiva și dau iluzia de profunzime. Dacă am prelungi liniile brazdelor, ele s-ar întâlni în stânga pânzei, în exteriorul cadrului. În partea cealaltă, pe dreapta, ele s-ar putea prelungi la nesfârșit. Acest cadraj, atât de specific Rosei Bonheur, subliniază sentimentul de îndârjire în muncă pe un traseu interminabil care, în plus, pare un urcuș.

Mona care, pentru o vreme, asociase această tarla de pământ răscolit cu un râu de ciocolată, i-a perceput acum dimensiunea patetică: cea a trudei făpturilor de a face pământurile rodnice și de a hrăni întreaga lume. Bunicul ei i-a temperat totuși această interpretare elegiacă a operei artistei, care știuse să găsească un echilibru perfect între asprimea vieții pe țarină și o prospețime, o luminozitate bucolice. Pânza amintea, bunăoară, de descrierile lui George Sand din *Balta diavolului,* roman publicat în 1846, cu trei ani înainte de succesul *Plugăritului în Nièvre* la Salon, și care poate o inspirase pe artistă. Dar Mona era mai cu seamă fascinată de un detaliu al tabloului.

— Dadé, îți amintești ce mi-ai spus despre femeia care ne privea în *Conversația într-un parc* de Gainsborough?

— Da, că era…

— Stai, l-a întrerupt Mona, vreau să găsesc singură cuvântul! Mi-ai spus că era o „admonitoare". (A articulat fiecare silabă cu poftă, ca să nu rănească acest termen încântător de sofisticat.)

— Mona, ai memorie de elefant.

— În tabloul Rosei Bonheur, boul acesta (a arătat spre animalul aflat în poziție centrală, cel mai vizibil din atelaj) este cel care ne privește cu ochiul lui enorm.

— Și are, așadar, rol de admonitor, exact. Vorbim adesea despre privirea goală a bovinelor, de parcă nu ar avea nici inteligență, nici conștiință. Ca să facă praf acest loc comun, artista pictează negrul pupilei care se dilată spectaculos în albul ochiului. Ne solicită atenția, implicarea în tablou, empatia. Acesta este sensul lucrării.

— Dadé, celui care o să le facă vreun rău animalelor, îi voi face același lucru. De altfel, când tata și mama o să mă lase în pace, o să mănânc doar legume.

— Poate o să vrei să te înscrii în SPA, Societatea pentru Protecția Animalelor? În secolul al XIX-lea a înflorit în Anglia, în Olanda și în Bavaria, apoi a pătruns în Italia și Franța, în 1845. Iar Rosa Bonheur a fost printre primii ei membri.

— Dar, Dadé, ție ți se pare în regulă să spui că preferi animalele oamenilor?

— Îți repet, Mona, lumea trebuie să aibă dreptul să gândească și să spună absolut tot ce vrea. Nu-ți pot răspunde altfel la întrebare. De ceea ce sunt sigur, în schimb, e că vreme mult prea îndelungată animalele au fost privite cu dispreț, ca niște făpturi mecanice și inferioare, supuse nevoilor oamenilor fără strop de considerație, sclave ale cruzimii umane. Începând cu secolul al XVIII-lea, filozofi precum Jean-Jacques Rousseau în Franța sau Jeremy Bentham în Anglia le califică drept „ființe sensibile", ceea ce înseamnă că vor să țină seama de suferința lor, cu atât mai tragică, cu cât e nerostită.

Părăsind muzeul, Mona se uita după toți cățeii care țopăiau pe străzile Parisului și îi venea să-i salute ca pe niște egali. Henry se distra. Cu aer poznaș, i-a atras atenția copilei că înclinațiile ei vegetariene n-o împiedicaseră, cu două săptămâni în urmă, la Luvru, să mănânce doi hot-dogi. În miercurea aceea însă, micuța avea mai degrabă chef de un râu de ciocolată.

---

14. Bonheur – fericire (fr.).

15. În Franța, document oficial eliberat de poliție și devenit obligatoriu prin ordonanța din 7 noiembrie 1800, care autoriza femeile „să se îmbrace bărbătește“.

23
James Whistler
Nimic nu e mai sfânt pe lume ca o mamă

Lili devenise violentă la școală; vestea divorțului dintre părinții ei îi grăbise intrarea în adolescență, iar asta i se simțea în limbaj și în atitudine. Avea doar unsprezece ani, dar asimilase deja acel amestec de agresivitate și de detașare care contrastează atât de puternic cu spontaneitatea veselă a copilăriei. În ciuda disconfortului, refuza să mai poarte ghiozdanul pe ambii umeri, prefera să-l spânzure doar de una din curele, cu aer neglijent. Doamna Hadji îi supraveghea accesele de violență mocnită. Deși discret, Lili mototolea, spărgea, ciopârțea, brutaliza bunurile personale cele mai diverse, de la simplele batiste de hârtie la ramele ochelarilor.

Cele dintâi sentimente de nedreptate din viață țin adesea de un amănunt al cărui impact este invers proporțional cu motivul care l-a cauzat. Jean-Jacques Rousseau, în *Confesiunile* sale, încă se silea, la cincizeci de ani după momentul în cauză, să-și trâmbițeze nevinovăția într-o problemă domestică: fusese acuzat, pe nedrept, că rupsese dinții unui pieptăn. Această derizorie poveste a unui obiect stricat și a unei pedepse necuvenite a structurat o parte importantă din existența viitorului filozof și, drept urmare, a impregnat gândirea literară și politică a întregii Europe liberale. Da: există o bucată ruptă de pieptăn în contractul social care coagulează democrațiile moderne… Dar, dacă am fi sondat inima frântă a lui Lili, ce-am fi observat? Evident, lipsa de iubire dintre părinții ei, plecarea în altă țară, de unde prietenele ei Mona și Jade aveau să lipsească. Totuși, adevăratul sentiment de nedreptate, cel care o împingea să fărâme tot ce-i pica în mână, nu era pricinuit de asta. A fost nevoie de agerimea Monei ca să-i fie descoperită cauza.

În timp ce lucrau la macheta proiectului lor de sfârșit de an, Lili se enerva. Schița versiunea miniaturală a bucătăriei de-acasă, dar nu înceta să se concentreze asupra litierei pisicii și considera că nu

exista suficient loc pentru ea. Mona și-a amintit brusc de mărturisirea colegei ei din curtea școlii: „Cu pisica, nu știu ce-o să facem.“ Așa încât a întrebat-o ce se va întâmpla cu mâța când se vor muta. Iar Lili, păstrând tăcerea, s-a mulțumit să sfâșie foaia de hârtie. Mona a înțeles atunci că, în adâncul sufletului ei, asta era intolerabil: părinților ei nu le păsa de animal. Poate că deja îi pecetluiseră soarta și se gândeau s-o doneze sau – cine știe? – s-o abandoneze. Toată violența lui Lili își făcuse sălaș în acest hău care pentru adulți era lipsit de importanță; problema pisicii, neînsemnată pentru propriul lor egoism de moment se dovedea totuși un dezastru pentru fiica lor și doar un alt copil își putea da seama de asta.

Monei i-a venit o idee. Această machetă de bucătărie era inutilă; trebuia proiectată cea a camerei lui Lili din Italia. Era nevoie de o reprezentare a dorințelor, iar nu a regretelor ei. Ce avea să fie acolo? Un pat suprapus pentru Jade, care adora să doarmă la înălțime, și o saltea suplimentară pentru Mona, care nu făcea niciodată nazuri. Apoi un birouaș, multe dulapuri… Dar mai ales, i-a sugerat Mona lui Lili, avea să existe în această machetă un coș pentru pisică, un coș minunat cu aer de cocon, capitonat și de culoare roșu aprins. Un coș care avea să însemne că acest animal era ca un fel de frate geamăn.

— Poate că părinții tăi se despart, dar o să fie oare atât de răi, încât să te despartă de frățiorul tău?

— Poate că nu, s-a îmbărbătat Lili, adunându-și puterile.

*

În miercurea aceea, Henry i-a explicat nepoatei sale că aveau întâlnire cu o figură pe care o întâlniseră deja la Muzeul Orsay.

— Manet?

— Nu e el, dar ești pe-aproape! a răspuns bătrânul.

În tabloul lui Fantin, printre artiștii din adunare se afla, stând jos, un american: James Whistler. Mona își amintea de aerul lui țanțoș și avea să descopere un portret mare făcut de mâna lui, cu un format ciudat ușor orizontal, aproape pătrat.

O bătrână, cu părul sur strâns sub o bonetă de dantelă ale cărei bride îi atârnau pe umeri, stătea așezată din profil pe un scaun simplu de lemn, din care vedeau doar cele două stinghii subțiri ale spătarului. Chipul său era străbătut de câteva riduri în zona bărbiei și ușor îmbujorat în obraji, iar ea se uita țintă, cu ochiul larg deschis și sprânceana ridicată, spre un punct în afara tabloului, undeva spre stânga. Într-o rochie largă, care abia îi lăsa la vedere vârfurile încălțărilor apropiate una de alta și sprijinite pe un suport pentru picioare, femeia alcătuia o amplă masă neagră și austeră. Avea mâinile împreunate pe coapse și ținea în ele o batistă a cărei pânză albă se topea în paloarea degetelor și în extremitățile mânecilor. Poziția era desigur rigidă, dar silueta desenată de la bust până la pulpa piciorului închega cu suplețe o curbă și o contracurbă. În jurul ei, totul era în tonuri de gri – nuanțe diferite, de bună seamă, dar invariabil gri, fără nici o culoare caldă. Modelul stătea lângă un perete de un cenușiu deschis, care ocupa aproape trei sferturi din lățime și avea la bază o plintă întunecată. În stânga lucrării, în sfertul rămas, cădea până aproape de pământ o draperie brodată. Pe jos se afla un foarte modest covor destrămat, pictat cu tușă atât de subțire, încât părea că se confundă cu dușumeaua din lemn. Pe draperie se zăreau între falduri câteva motive neclare: niște linii oblice și niște puncte asemănătoare unor petale, precum și o monogramă. Sus, în apropiere de perdea, ușor descentrat față de ansamblul compoziției, era atârnat un tablou micuț în format orizontal, ale cărui tonuri neutre sugerau un peisaj cu plajă și niște clădiri în arierplan.

La capătul sesiunii de contemplare, Mona i-a semnalat bunicului stranietatea titlului pe care-l avea tabloul din ziua aceea, care părea că e dublat: *Aranjament în gri și negru nr. 1,* numit și *Portretul mamei artistului.*

— Whistler folosește termenul „aranjament", care face parte din vocabularul muzical, un vocabular pe care obișnuiește să-l integreze în titlurile sale: vorbise de „simfonie în alb" pentru portretul uneia

dintre amantele sale, de „armonii" sau de „nocturne" în cazul unor peisaje de-ale sale, compuse din diluări, din transparențe.

— Da, Dadé, dar doamna de pe scaun pare mai degrabă tăcută; și-apoi, să-mi fie cu iertare, vorbești despre „transparență", dar uită-te la rochia ei neagră: e destul de groasă!

— E-adevărat. Totuși, această masă neagră este pivotul în jurul căruia savurăm culorile pentru ele însele, pentru felul în care se armonizează, se modulează, își răspund una alteia, dar și pentru cum contrastează, fără să le pese de ceea ce este reprezentat. Exact așa cum ne-am putea lăsa vrăjiți de o melodie. Plăcerea acestui tablou se naște astfel dintr-un joc al diferitelor dreptunghiuri și al nuanțelor lor: există acea mare bandă orizontală fumurie a podelei, deasupra căreia se află plinta cafenie. Există de asemenea, în chip de contrapunct vertical, draperia neagră-cenușie, înstelată cu tușe de un galben discret. Și apoi, mai ales, peretele gri perlat care ocupă cea mai mare parte a spațiului potrivit unui format 4/3 – adică un format a cărui lățime este cu o treime mai mare decât înălțimea. Amintesc, anecdotic, că această proporție, foarte plăcută ochiului, foarte echilibrată, va fi mai târziu utilizată în filmele clasice ale cinematografului mut și, începând cu anii ’50 ai veacului trecut, pentru ecranele televizoarelor.

— Uiți că în tablou mai există un alt tablou atârnat de perete... Ce-i cu el?

— E chiar o gravură a lui Whistler. Se presupune că reprezintă Tamisa. Dar contururile sunt spălăcite și corespund climatului nebulos pe care-l creează jocul de griuri, de nuanțe de negru și de alb. Gravura participă la atmosfera de flu muzical, Whistler se inspiră mult și din stampele japoneze frumos numite *ukiyo-e*, ceea ce înseamnă „lumi plutitoare" sau „lumi trecătoare". În epoca aceea, când era redescoperită cultura Asiei, artistul preferat al lui Whistler era Hokusai, celebrul autor al *Marelui val.* Așa încât nu e surprinzător faptul că țesătura din stânga, cu motivele ei înstelate și șerpuitoare, sugerând o inflorescență, e în stil japonez – de altfel, era un chimonou transformat în draperie.

— Și s-ar spune că apare și ceva scris pe el, sus, aproape de margine.

— Acela e fluturele care-i slujea de semnătură… Vezi tu, în 1866, Whistler trăise o profundă mutație personală. Se îmbarcase dintr-odată pe un vas și părăsise fără să stea pe gânduri Europa ca să lupte la Valparaiso, alături de chilieni, împotriva coloniștilor spanioli, la celălalt capăt al lumii. Nu va explica niciodată această înrolare aparent lipsită de noimă într-un conflict care îi era străin. Rămâne unul dintre cele mai fascinante mistere din viața unui artist! S-a întors schimbat. Lumea îl știa fermecător și cu capul în nori, a devenit irascibil, violent și răzbunător. Acest fluture reprezintă metamorfoza lui.

— Dar pe cine voia să se răzbune?

— Pe toată lumea. Dar mai cu seamă pe pictorul pe care îl admirase cel mai mult în tinerețe, și pe stilul său: realismul lui Courbet.

— Cel din *O înmormântare la Ornans*.

— Chiar așa. Fusese modelul și prietenul lui; i-a devenit dușman. Whistler îl considera cauza rătăcirii lui estetice, a încercat să se delimiteze de el și să-și dezvolte latura imaterială a stilului, în prelungirea lui Turner. Iar în fața stilului său din ce în ce mai eteric, importantul critic de artă John Ruskin a ajuns chiar să-i reproșeze că se mulțumește „să azvârle un borcan cu vopsea în ochii publicului"…

— Păi, vezi tu, doamna asta în negru mă duce cu gândul la toate acele doamne din *Înmormântare*!

— Nu te lepezi atât de ușor de cei pe care i-ai admirat.

— Atât doar că Whistler pare să fi greșit sensul! Ca să-i facă portretul, ar fi făcut mai bine să se așeze în fața ei.

— Face, cum se spune, un pas în lături. În loc să-și portretizeze frontal modelul, se dă într-o parte și țintește profilul. Oricât de măruntă, această schimbare a unghiului de vedere este o transgresiune, fiindcă artiștii sunt mai degrabă obișnuiți să sondeze expresia unui chip, ca să dezvăluie caracterul persoanei; aici e vorba despre o siluetă, oarecum asemănătoare cu o hârtie decupată, și

apoi lipită.

— Dacă e mama artistului, probabil că o iubea mult?

— O adora. Iar când s-a întors din escapada lui la Valparaiso, se-a instalat din nou alături de ea, la Londra. Acest tablou, atât de ambițios în plan pictural și intelectual, poate așadar să fie considerat, mai simplu, o declarație de dragoste față de mama lui. Imediat după 1860, Whistler se ilustrase ca portretist al unor tinere frumoase îmbrăcate în alb, culoare simbolică a purității, a căror prospețime era o ofrandă oferită vieții. Zece mai târziu, își venerează mama îmbrăcată în negru, ceea ce conferă operei o atmosferă pioasă și melancolică. Era modul lui de a-i ridica o statuie înainte ca ea să dispară.

— Era bătrână și bolnavă?

— Nu, avea doar șaizeci și șapte de ani și a murit un deceniu mai târziu. Whistler nu doar dezvoltase o legătură afectivă foarte solidă cu ea, dar își sporise această afecțiune atașându-se de acest portret, într-atât, încât nu mai voia să se despartă de el. A trebuit ca Franța să vrea să i-l cumpere în 1891 pentru ca până la urmă să accepte să-l cedeze.

— Stai, Dadé, îmi spui că Whistler e american, că pleacă în Chile, că se-ntoarce la Londra și uite acum că tabloul ajunge în Franța!

— Englezilor nu le plăcuse atunci când Whistler l-a expus în 1872, nu vedeau cu ochi buni îndrăzneala cadrajului și a decorului cenușiu. Iar Statele Unite îl descoperă cu adevărat de-abia în 1933, atunci când Franța consimte să-l împrumute ca să călătorească prin câteva orașe americane. S-a bucurat de un asemenea succes, încât președintele Franklin Delano Roosevelt în persoană a ales această imagine ca s-o imprime pe un timbru pe care stătea scris: „În onoarea și în amintirea mamelor din America.‟ Apoi, în 1938, portretul a inspirat un monument în Pennsylvania: a fost preluat profilul doamnei Whistler, a fost turnată o statuie de bronz, care a fost instalată în vârful orașului Ashland, cu următoarea inscripție: „Nimic nu e pe lume mai sfânt ca o mamă.‟ Lucrarea devenise icoana dragostei filiale și a respectului familial.

— De fiecare dată când vedem o operă de artă, Dadé, există un moment în care mă anunți: „Iată ce ne spune tabloul acesta.“ Aici însă e greu de știut ce vrei. Dacă te înțeleg bine, tabloul ne spune că o mamă e ceva sfânt, e cel mai important lucru; și ne mai spune că, în fața unei picturi, culorile contează mai mult decât ceea ce este pictat… Zău așa, e diferență mare!

Henry a fost uluit de istețimea Monei. Așadar, nepoata lui înțelesese foarte exact mecanica acestor ședințe în fața capodoperelor. De-acum era în stare să le anticipeze esența morală sau filozofică. Cu propriile ei cuvinte, dubla deducție pe care o făcuse în urma lecției din ziua aceea cristaliza două concepții din istoria artei. Una era mai ales „iconografică“ și interesată să înțeleagă ce spun imaginile despre lume; cealaltă era numită „formalistă“ și privea opera ca pe o entitate autonomă, fără o preocupare prea apăsată pentru realitatea exterioară.

— Mai potrivit, a reluat el, ar fi să considerăm că tabloul ne spune câte ceva din fiecare… Dar ai dreptate, diferența e mare. Ei bine, ce îți cer e să hotărăști tu. Ce trebuie să ne învețe această lucrare, pe jumătate „aranjament“ și pe jumătate „portret“: că orice mamă este sfântă, sau că pictura e întâi de toate un pur spațiu al formelor și culorilor?

Mona a stat în cumpănă. Sigur, fetița din ea se arăta în primul rând înclinată să vadă această efigie semnată Whistler ca pe un omagiu adus mamelor. Cu toate astea, simțea că a doua alegere ar fi fost mai matură din punctul de vedere al exigenței intelectuale pe care o intuia în ea. Prin urmare, răspunsul pe care se pregătea să-l dea nu avea să fie deloc lipsit de importanță. Asta năștea în ea un vârtej surprinzător. Ah! Îi plăcea atât de mult felul în care bunicul îi vorbea ca unui adult, încât trebuia să se dovedească demnă de această încredere care îi unea. Așa încât multă vreme, foarte multă, i-au plutit pe buze cuvintele unei experte conștiente de uriașa cotitură pe care o reprezenta Whistler în istoria artei. Atât doar că aceste cuvinte avizate și savante n-au făcut altceva decât să plutească, fără să se materializeze sau să iasă afară… Vorbele care i-

au ieșt pe gură au fost cu totul altele.

— Tabloul ne spune, a șoptit ea inocent, că o mamă e cel mai sfânt lucru de pe lume.

Henry a tăcut. „Fir-ar! și-a zis copila. Dadé și-ar fi dorit să m-audă vorbind despre forme și culori.“ Dar Dadé, în fața acestei cumsecădenii fundamentale, era fericit cum nu fusese vreodată un bunic. Cum de-l lovise norocul să aibă o nepoată atât de extraordinară? Să pictezi înseamnă în primul rând să iubești.

24
Julia Margaret Cameron
În lucrurile voalate dă năvală viața

Camille nu pricepuse o iotă din explicațiile lui Paul, dar trebuia să constate că izbutise să aducă acasă niște sume uimitoare. Ca să afle mai multe, s-a dus la prăvălie. Mona ținea să-i povestească ea însăși evenimentele și a dus-o în micuțul local unde începuse totul: cu mai multe luni în urmă, dăduse din întâmplare peste o cutie plină de mici personaje turnate în plumb și pictate. Pusese unul dintre ele în magazin, și obiectul îl interesase pe un client de vârstă mijlocie și excentric. Expusese și piese suplimentare și, după câteva luni, amatorul se întorsese și înhățase totul. De-atunci, acest înalt funcționar pensionat mai trecuse de două ori, la fel de hămesit. Și promitea vizite regulate, cu condiția ca dugheana să se reaprovizioneze cu Vertunni. Camille, fără s-o întrerupă pe Mona, avea un aer ușor sastisit, care lăsa să se înțeleagă: „Ați fi putut să-mi spuneți mai devreme." Paul a continuat: acest client, întâmplător plin de șarm, nu punea întrebări, fixa el însuși prețurile și plătea peșin, era încântat doar de aceste mici efigii și le folosea ca să creeze un fel de diorame ale trecutului vieții sale. Ca să evite saturația, Paul și Mona conveniseră să nu scoată decât o duzină de figurine o dată. Dar volumul lăzii era considerabil: erau mai bine de trei sute și, cum era vorba de obiecte neinventariate, se crea un potențial de cincisprezece mii de euro, poate chiar douăzeci de mii la negru… Văzând mutra neîncrezătoare a mamei sale, Mona a luat niște omuleți și i i-a arătat: un șef de gară dolofan, un școlar în bancă, un biciclist care avea interminabila siluetă selenară a domnului Hulot[16].

— Așadar, a oftat Camille, nu v-ați gândit o clipă că aș putea ști ce-i cu cutia aia?

— Ah, ia te uită, nu, a răspuns Paul, încurcat. E-adevărat,

gândăcel, am fi putut s-o întrebăm…

— Să zicem că v-ar fi îngăduit să aflați că tocmai vindeți colecția de figurine a mamei…

— „Mamei"? Ce vrei să spui? Adică a ta?

— Nu, vreau să spun a mamei mele… Colette.

În timp ce Camille clătina din cap, s-a lăsat tăcerea. Până la urmă însă, ciudățenia situației i-a destins trăsăturile. A zâmbit trist, dar sincer. La moarte lui Colette Vuillemin, soția lui Henry și bunica Monei, a trebuit să scape de câteva lucrușoare. Henry îi ceruse lui Camille să recupereze acele figurine, să le pună deoparte și să uite de ele. Iată însă că ieșiseră la suprafață.

Monei i-a fost atunci rușine că făcuse o prostie ireversibilă. Camille a simțit îndată și a îmbrățișat-o înainte ca micuța să fi avut timp să izbucnească în lacrimi.

— Mamă, îmi pare rău, a susurat Mona.

— Lasă, nu contează. Ar fi fost foarte fericită ca jucărelele ei să circule. Povestea asta ar fi făcut-o chiar să râdă.

— Oh, mamă, ia spune-mi…

— În schimb, Mona, a întrerupt-o Camille, întorcându-se la aerul ei supărat, nu-mi cere să-ți vorbesc despre bunica ta. Nu e momentul.

*

Pe esplanada Muzeului Orsay, de îndată ce soarele o îngăduia, trecătorii își pierdeau vremea bucuroși lângă statuia rinocerului cu piele încrețită semnat de Alfred Jacquemart. În miercurea aceea, tocmai se aflau în fața pahidermului doi tineri care încercau să-și surprindă propria imagine cu obiectivul telefonului. Mona i-a recunoscut, erau îndrăgostiții de la Luvru cu care bunicul stătuse de vorbă în timpul vizitelor. A dat fuga spre ei, să le ofere sprijinul.

Mona și Henry au fost întâmpinați cu niște „Nu ne vine să credem!" pline de căldură. După ce copila s-a străduit să captureze imaginea cuplului cu un clic, tânărul și iubita lui au insistat să-i imortalizeze la rândul lor pe amândoi: Mona și „Dadé" al ei, în jurul căreia țopăia ca o capriță. În spatele lor sclipeau undele radioase ale

Senei, piatra îngălbenită de pe Pont Royal și amintirea, deja îndepărtată în niște ochi de copil, a aripii Denon de la Luvru. Fotografia era superbă și, în același timp, o ideală intrare în temă înainte de lecția acelei zile, care avea să se refere tocmai la un clișeu din 1872 de Julia Margaret Cameron.

Era doar o figură de femeie, căreia îi era surprinsă partea de sus a corpului, până la umeri, în alb și negru. Neagră era mai cu seamă masa întunecată a îmbrăcămintii din care nu se distingeau nici un detaliu și planul de fundal. Albă era, în acest arierplan, constelația de circa douăzeci de fluturări strălucitoare – în mod vădit niște flori și niște frunze – și mai ales gâtul lung peste care trona un chip oval aproape perfect. Capul era imperceptibil arcuit spre spate: bărbia era ridicată astfel încât puteai avea senzația unui contraplonjeu ce conferea ținută și noblețe modelului. Trăsăturile plăcute și regulate erau ritmate mai ales prin curbe. De jos în sus se remarca linia rotunjită a părului deschis la culoare, despărțit de o cărare și încins cu o bonetă subțire, care-l ținea dat pe spate; arcurile sprâncenelor, niște pleoape foarte mari, bombate, aproape grăsuțe, niște ochi de o rotunjime perfectă; și apoi între nas, el însuși rotund, și bărbia proeminentă, tivul buzelor. Această femeie nu zâmbea și totuși ceva luminos izvora din combinația între o privire foarte sinceră și gura grațioasă, marcată în partea inferioară de un reflex asemănător unei tușe picturale. Cu toate astea, dispoziția modelului, fără să fie neutră, nici nu putea fi redusă la o anume calificare fixă. Bucurie, melancolie sau plictis: puteai proiecta orice asupra ei. Factura generală era deopotrivă ușor granulată și parcă disipată de un discret aer vaporos.

Efortul făcut de Mona ca să contemple acel chip a fost mult mai apăsător decât cel cu care examina o pictură, pentru că privirea nu se putea pierde într-un detaliu sau într-o urmă de pensulă. Cu toate astea, copila nu o găsea mai puțin frumoasă pe doamna Duckworth, prin felul în care se detașa, cu deplină delicatețe, din arierplanul vegetal care părea să-i ofere o mare cunună înflorită.

— Asta, Dadé, e cu siguranță altceva decât o fotografie făcută cu telefonul mobil.

— Bună observație, Mona, a glumit Henry, dar ți-ar veni tare greu să-ți imaginezi câte ore sau chiar zile îi trebuiau Juliei Margaret Cameron ca să facă doar un singur clișeu. În secolul al XIX-lea era o probă e mare dibăcie, pentru care era nevoie să stăpânești legile opticii și ale chimiei.

Și Henry s-a lansat într-o lungă explicație privind istoria fotografiei. I-a povestit Monei cum, în jurul anilor 1826–1827, francezul Nicéphore Niépce a realizat extraordinara ispravă, cu ajutorul unei *camera obscura*, de a înregistra și a stabiliza pe un suport priveliștea care se deschidea pe fereastra camerei sale. I-a povestit cum a fost trecută ștafeta între Niépce – mort prematur și în anonimat – și Louis Daguerre, al cărui „dagherotip" permitea o transpunere exactă a realității, cu golurile și plinurile ei, cu reliefurile și asperitățile ei. Henry a adăugat că Daguerre a avut prezența de spirit să depună foarte devreme un brevet, încă din 1839, ceea ce l-a făcut să devină părintele inventării fotografiei. Dar nu-i plăcea felul în care îl lăsase în umbră pe Niépce și îl privea de altfel cu multă considerație pe un alt actor al acestei aventuri, pe englezul William Henry Fox Talbot. Fiindcă acesta, la doar câteva săptămâni după ce Daguerre își oficializase procedeul, a propus o metodă alternativă care se bucura de un dublu avantaj: în timp ce dagherotipul imortaliza imaginea pe o suprafață rigidă, calotipul lui Talbot o fixa pe hârtie și, mai ales, permitea obținerea unui negativ, grație căruia era posibilă multiplicarea tirajelor pornind de la o singură sursă – câtă vreme un dagherotip este inevitabil unic –, modulându-i contrastul și intensitatea.

Mona asculta, în egală măsură dezorientată și captivată.

— Ah, Mona, ce femeie a fost Julia Margaret Cameron… Fiică a unui gentleman mort de alcoolism, a moștenit de la tatăl ei o neîmblânzită vitalitate; avea un umor devastator, era inteligentă, sensibilă și cultivată, o obișnuită a celor mai eminenți scriitori și filozofi ai societății engleze a epocii. Această societate era cea a

reginei Victoria, ale cărei moravuri rigide și convenții au lipsit-o oarecum de ocupație, atunci când soțul ei s-a dus să lucreze în coloniile îndepărtate ale regatului, iar copiii i-au plecat de-acasă. Atunci, în 1863, a primit cadou un aparat fotografic și s-a dedicat, cu o remarcabilă energie, experimentării întregului său potențial – fiindcă, pe vremea aceea, era o mașinărie înspăimântător de complexă! Între altele, și-a transformat magazia de cărbuni și adăpostul orătăniilor de curte într-un adevărat studio. Dar, mai ales, a adoptat o metodă care îi oferea negative de o ireproșabilă finețe și o foarte frumoasă gamă de griuri: vezi mai cu seamă toate acele umbre de pe chip, nuanțele irisului în jurul pupilei și arcul buzelor. E vorba de metoda colodiului umed.

— Încă un cuvânt prea complicat pentru mine, Dadé!

— Poate, dar e mult mai puțin complicat decât să reții nenumăratele operații chimice necesare acestui rezultat. Pentru o fotografie izbutită, existau sute de nereușite!

— În fond, e ca și cum era mai ușor pe vremea aceea să faci un tablou decât o fotografie, în timp ce azi s-ar zice că e exact pe dos.

Henry nu gândise niciodată atât de succint rivalitatea între cele două medii, dar remarca i-a oferit prilejul să-i vorbească Monei despre marea dezbatere a secolului al XIX-lea: fotografia trebuia văzută ca o tehnică, ori ca o artă? Copila, încruntată, a simțit că bunicul avea s-o apuce iar pe calea unor explicații foarte înalte, așa încât s-a concentrat cât a putut mai bine.

— Vezi tu, Mona, pe vremea Juliei Margaret Cameron, fotografia reprezenta pentru mulți, cu siguranță, o tehnică revoluționară, însă constituia doar o simplă operațiune mecanică. Intervenția mâinii și a spiritului uman era, pasămite, prea limitată și ducea la o imagine corespunzând servil realității, incapabilă să se ridice spre o formă oarecare de idealizare. Poetul Charles Baudelaire susținea chiar că fotografia avea să ucidă imaginația. Dar Julia Margaret Cameron a crezut că putea să rivalizeze cu pictura. În multe dintre lucrările ei elaborează mici ficțiuni mitologice, alegorii care amintesc de pictura engleză a epocii, numită „prerafaelită", inspirată intens de teatrul lui

Shakespeare și de literatura victoriană – o pictură cu belșug de tinere visătoare, asemănătoare unor flori. Și, chiar dacă acest clișeu al doamnei Duckworth este un portret și numai un portret, petalele și vegetalele care încadrează chipul proaspăt, visător și diafan al modelului se înscriu în această tendință.

— Sunt de acord că e pictură, Dadé, dar trebuia s-o facă fără culori!

— E un punct capital. Cum Juliei Margaret Cameron – ca și primilor fotografi din istorie – îi lipsește această unealtă esențială, ea va trebui, pe lângă compoziție, să-și drămuiască atent luminile și să lucreze la claritate în momentul în care capturează imaginea și apoi când operează tirajul.

— Totuși fotografia e tulbure.

— M-am exprimat greșit: ar fi trebuit să spun ca lucrează la „lipsa de claritate". Îi trebuia un ambient ireproșabil, o pregătire perfectă a materialului, în special a plăcilor pe care le înmuia în colodiu astfel încât să capteze lumina. Trebuia de asemenea ca modelele să nu se miște în timp ce pozau, preț de secunde bune. Cel mai mărunt accident în aceste etape crea un tremur și estompa formele. Însă tocmai aceste accidente, cu câteva prilejuri, i-au plăcut pentru că au transferat asupra subiectului o frumusețe și o expresivitate mult mai personale decât o banală înregistrare a realului. Așa încât s-a chinuit nu să corecteze, ci să stăpânească accidentele.

— Sunt sigură că o să-mi spui că, în epocă, fotografiile ei erau detestate…

— Să nu exagerăm. Să spunem doar că, în cercurile de experți și de fotografi, se ținea seamă mai ales de faptul că doamna Cameron era lipsită de rigoare în reglajele tehnice. Această critică a rănit-o, dar și-a văzut de treabă. Și, prin mișcările infinitezimale ale feței doamnei Duckworth, poate printr-o minusculă deplasare a aerului, printr-un timp de developare oprit ușor mai devreme, iată că se spălăcesc contururile. Și-atunci ies în evidență cenușiul privirii, ansamblul părului și boneta care îl acoperă, pomeții și obrajii, constelația de flori din jurul modelului. Voalarea acestei fotografii

este asemănătoare reverberării muzicii într-o catedrală. Ceea ce se pierde din precizie se câștigă în materie de profunzime și de lirism.

— Da, dar această fotografie ar fi fost poate la fel de frumoasă, ori chiar mai frumoasă, dacă era clară.

— După părerea mea, dacă portretul doamnei Duckworth ar fi fost impecabil de precis, s-ar fi fărâmițat în muchii tăioase care i-ar fi mărginit puterea de seducție. Aici pare acoperit cu o aură supranaturală care dă la iveală sufletul modelului. Englezii folosesc această expresie frumoasă: *Bigger than life*. Asta ne spune fotografia de față: în lucrurile voalate dă năvală viața. Cameron moare în 1879 fără să fi avut răgazul să vadă născându-se, în deceniile următoare, mișcarea care va consacra cu adevărat fotografia artistică, fotografie care mizează mai mult pe sugestie decât pe exactitate.

— Dadé, ai uitat să-mi spui cine era femeia din fotografie, doamna Duckworth?

— Se numea inițial Julia Jackson. Era nepoata și fina adorată a Juliei Margaret Cameron. Fiind de o extraordinară frumusețe, a pozat adesea pentru cei mai mari pictori ai epocii. Și a devenit mama unei romanciere care, la începutul secolului XX, a avut măreața idee de a scoate la iveală și de a publica imaginile complet uitate ale Juliei Margaret Cameron – care îi era așadar strămătușă. Fără aportul acestei femei, n-am fi avut niciodată ocazia să contemplăm această Giocondă a fotografiei.

— Cum se numea romanciera?

— Se numea Virginia Woolf.

„Virginia Woolf". Delicatețea acestui nume – atât de lichid –, având ceva din unduirea unui val, s-a amestecat în mintea Monei cu extraordinara grație a lucrării, când, dintr-odată, copila s-a alarmat:

— Adineauri am uitat cu desăvârșire să ne dăm adresa ca să primim fotografia cu mine pe umerii tăi!

Așa era, a încuviințat Henry. Cum de făcuseră așa o greșeală? Nu găsea cuvintele cu care să-și liniștească nepoata. Fața ei se posomorâse. Ideea de a pierde imaginea solară a bunicului suind-o pe umerii lui îi era pur și simplu de nesuportat.

---

16. Personaj de cinema creat și interpretat de regizorul, actorul și scenaristul francez Jacques Tati și apărut în 1953, în filmul *Vacanțele domnului Hulot.*

25
Édouard Manet
Less is more

Revenită la doctorul Van Orst pentru a doua ședință de hipnoterapie, Mona a recapitulat pentru medic desfășurarea primei experiențe. Fără să fi fost dezagreabilă, această cufundare într-o stare secundă o surprinsese puțin și, chiar înainte să deschidă ochii, copila avusese sentimentul unei prezențe incredibil de duioase, de liniștitoare, dar triste. Van Orst a întrebat-o dacă știe cine este. Mona a vrut să răspundă, dar simpla numire a persoanei la care se gândea, în clipa când a crezut că poate fi formulată, a dilatat înlăuntrul ei un inexplicabil balon care a amuțit-o. Van Orst a liniștit-o: n-o să i se întâmple nimic, absolut nimic neplăcut și, încă o dată, avea s-o poftească să se gândească doar la niște oameni pe care-i iubea. Și, dacă totul mergea bine, atunci, la următoarea ședință, va încerca poate s-o facă să retrăiască minutele care precedaseră criza ei de orbire, ca să-i afle cauza. S-a lăsat să lunece în fotoliul moale de piele, ca un cosmonaut în rachetă. Van Orst a hipnotizat-o apăsându-i pur și simplu fruntea cu trei degete și rostind următoarele cuvinte: „Pleoapele grele și lipite."

De data asta a avut impresia că se deplasează cu o viteză extraordinară printr-un tunel ai cărui pereți erau făcuți dintr-o succesiune de zone gri și albe. Înăuntrul lui se simțea extaziată și în deplină siguranță. Vocea doctorului era acolo, îndemnând-o să se gândească la lucrurile cele mai încântătoare cu putință; dar se auzea de departe, dintr-un punct minuscul pe care abia îl zărea la capătul fabulosului coridor pe care-l străbătea cu mare iuțeală. Până la urmă, vorbele doctorului Van Orst s-au stins, fiind acoperite de un concert de senzații la început abstracte, apoi din ce în ce mai concrete. Sufletul Monei a ieșit din tunel și a fost cuprins de o fericire absolută, alături de „Dadé", de tata și de mama. Îi vedea, îi auzea vorbind, ba chiar adulmeca efluviile de colonie ale bunicului. Mai era

însă, printre acele siluete, și un nor mișcător și impalpabil. Iar sufletul Monei simțea că doar ea putea hotărî dacă se va duce sau nu să-l atingă: simțea mai ales că există acolo un soi de mister uriaș, unde se cristaliza cea mai frumoasă și mai nefericită dintre toate tainele lumii. Mirosea a viață în formele ei cele mai nobile și mai tragice. Mirosea a viață pentru că era la granița cu moartea. Cutezător, sufletul Monei a hotărât să se apropie. Iar acel suflet, care se pregătea să părăsească tărâmul copilăriei, a avut atunci sentimentul că regresează, că se întoarce la o vârstă a primei tinereți, că merge înapoi în timp până la vagul insondabil al anilor dintâi, în amonte de conștiință. Și-atunci norul a căpătat încet formă, așa cum se îmbină timid o mână de piese dintr-un puzzle. Colette era prezentă în spiritul Monei. Stătea la căpătâiul nepoatei sale, cu veșnicul ei coc argintiu, cu fruntea biruitoare, cu ochii ca niște raze de lună și gura invariabil agățată de gheara unui surâs. Mângâia mâna Monei și îi spunea cu o bunătate calmă: „La revedere, draga mea. Te iubesc.‟

Degetele doctorului Van Orst au pocnit.

— Mamaie, mamaie… a oftat de două ori copila.

*

I-a fost cu neputință să se stăpânească. Ajunsă în preajma Muzeului Orsay, Mona a pândit fiecare trecător, căutându-i pe tinerii care-i fotografiaseră, pe ea și pe bunicul ei, cu o săptămână în urmă. Se uita la chipuri cu o iuțeală pisicească și le identifica pe toate. Nu i-au trebuit decât câteva clipe ca să-și dea seama că perechea nu hoinărea pe esplanadă. De altfel, de ce-ar fi făcut-o? Nu prea avea nici o noimă să crezi că se puteau întoarce aici. Odată ajunși înăuntrul clădirii, Henry a strigat fericit că astăzi, așa cum promisese cu patru săptămâni înainte în dreptul tabloului lui Fantin, aveau să-i aducă un omagiu lui Manet. Micuța a încuviințat absentă și și-a continuat improbabila căutare. Își arunca privirea în toate părțile și descifra fețele din mulțimea de vizitatori: chip după chip, ceafă după ceafă, la dreapta, la stânga, în sus și-n jos, în spatele ei. Și tocmai

acolo își făcea loc surpriza

— Ah! Dadé! a sughițat ea deodată. Incredibil! Uită-te!

O doamnă, la nici zece metri în spatele lor, părea că se ține după ei. Era doamna cu șal verde – pe care-l purta și acum – pe care o întâlniseră la Luvru, în fața *Concertului câmpenesc* al lui Tițian și apoi la *Il Molo* al lui Canaletto… Henry a ridicat din umeri, fiindcă ajunseseră deja în dreptul unei pânze micuțe, pierdută pe un zid uriaș.

Descrierea lucrării s-ar fi putut mulțumi să consemneze un fir de sparanghel pe o masă. Fără să fie falsă, afirmația nu spunea nimic despre ciudățenia cadrajului lipsit de orizont și nici despre tratamentul dinamic, umed pe umed. Era o vedere foarte apropiată a tăbliei, de culoare albicioasă alunecând spre gri cărbune. Era străbătută de câteva tușe în dâre orizontale (sau subtil oblice) perfect vizibile – circa douăzeci –, cărora le trebuia adăugat, în unghiul drept superior, semnătura în formă de „m". Plasat în partea de jos a tabloului și străbătându-l pe lățime, sparanghelul se etala urmând o diagonală care cobora foarte lin de la stânga spre dreapta. În timp ce o mică parte a cozii lui albe depășea marginea mesei, capătul violaceu se ridica ușor în partea opusă, bine potrivit în interiorul tăbliei. Muchia acesteia traversa primul plan, descriind o diagonală ascensională de circa zece grade care, pornind de la colțul inferior stâng, pe spațiul celor șaptesprezece centimetri ai laturilor verticale ale lucrării, se întrerupea cu aproximativ cinci centimetri deasupra bazei cadrului. Și lăsa să se ghicească, în nuanță brună, fața externă a șasiului, ca un contrapunct întunecat al ansamblului, care desfășura, de fapt, un camaieu ivoar.

— Ia spune, Dadé, i-a trântit Mona după ce privise tabloul timp de șapte minute, stabiliserăm că Manet era un rebel! Și mă duci să văd doar o legumă! Ca să nu mai spun că sparanghelul e scârbos…

— În fața unui lucru atât de umil, recunosc că-ți vine greu să-l imaginezi pe Manet declarând că ducea o „luptă corp la corp" cu

epoca sa! Totuși așa a fost și o să-ți povestesc: băiatul acesta, născut în 1832, venit dintr-un mediu social înstărit, a îmbrățișat cariera artistică după ce voise să se înroleze în marină. Și, îți amintești, a avut parte de primele decepții la Salon când, în 1859, și-a prezentat *Băutorul de absint* pe care juriul i l-a respins…

— Juriul, cu excepția lui Delacroix!

— Cu excepția lui Delacroix, bravo. Ei bine, acest *Băutor de absint* l-a făcut să se certe și cu profesorul lui, Thomas Couture. Patru ani mai târziu, drumul lui Manet se împotmolește din nou, atunci când prezintă un *Dejun pe iarbă* cu o femeie dezbrăcată în mijlocul naturii, la un picnic cu niște bărbați îmbrăcați. Opera e expusă într-un loc special, numit „Salonul refuzaților‟, iar publicul se grăbește să boscorodească lucrarea, s-o facă praf! După aceea e acuzat că face o pictură obscenă, vulgară, mai ales cu *Olympia*, care, în 1865, înfățișa o prostituată. Ministerul de Interne îl cenzurează în 1869 pentru că realizase o gravură care denunța politica externă a lui Napoleon III. Și asta nu e tot! Lupta „corp la corp‟ se desfășoară și împotriva aliaților lui: Charles Baudelaire, deși îl apreciază, îi aruncă în chip de compliment că este „pe primul loc în decăderea artei lui‟; cu alt prilej, Manet îl pălmuiește pe colegul său Edmond Duranty, din pricina unei divergențe estetice. Cei doi au pus mâna pe sabie ca să-și regleze diferendul în duel! Pictorul își rănește rivalul, dar se împacă cu el la o halbă de bere. Tot așa, s-a certat cu Whistler, întreținea un raport distant cu Courbet și n-a expus niciodată împreună cu artiștii al căror părinte spiritual totuși era: impresioniștii.

„Impresioniști‟. Cuvântul îi suna familiar Monei, dar bunicul a rugat-o să aibă răbdare, în așteptarea unor explicații mai stufoase. Totuși, ca să priceapă cum se cuvine aria de acoperire a acestei noțiuni și felul cum Manet fusese unul dintre întemeietorii mișcării fără să i se fi alăturat vreodată, Henry a început să analize aspectele tehnice ale *Sparanghelului*. Se înflăcăra în fața Monei, care nu voia să piardă nici un crâmpei din vorbele lui, în ciuda înspăimântătoarei lor complexități. Părea – a spus el – că mijloacele picturii – uneltele cu care Manet lucra, prin urmare – apăreau și se desemnau ele

însele, în aceeași măsură în care reprezentau o legumă stingheră. Reflexele de pe tijă desemnau nota luminoasă a albului de ceruză care accentua răsfrângerea luminii. Prin contrast, șasiul brun desemna umbra arsă, al cărei strat era atât de subțire, încât lăsa să transpară urzeala pânzei. În sfârșit, în dârele orizontale de gri închis care străbăteau tăblia mesei, și cărora le răspundeau vălurelele semnăturii, se zărea cursa fragmentată a pensulei din păr de jder. Mona a stabilit singură apropierea între acest sparanghel și ciozvârtele de miel ale lui Goya zărite la Luvru. Își amintea expresia „natură moartă" folosită pentru pictorul spaniol și a rostit-o timid, ca să califice mica pânză a lui Manet. Henry a felicitat-o. Și-a amintit de asemenea că era un gen privit cu rezervă, ba chiar cu un oarecare dispreț.

— Într-adevăr, a încuviințat Henry. Dar, în secolul al XIX-lea, a precizat el, natura moartă capătă o importanță inedită. Iată de ce. De-a lungul acestui veac, apare o nouă clientelă de amatori de pictură. Accesul la artă se democratizează. Această clientelă burgheză dispune de bani și de spațiu, dar evident nu are mijloacele colosale ale principilor, ale statului sau ale bisericii. Cererea sa este așadar diferită: în loc să vizeze scene ample care traduc în imagini războaiele sau zeii, se îndreaptă spre lucruri modeste și accesibile material: portretele simple, peisajele, evenimentele cotidianului și, în fine, naturile moarte.

— Și-atunci, Dadé, a fost cineva care i-a cerut pictorului să-i execute doar un sparanghel?

— Ei bine, nu întru totul. Povestea e și mai amuzantă. Un mare colecționar al epocii, Charles Ephrussi pe numele lui, îi comandase lui Manet o pictură care să figureze un mănunchi de fire de sparanghel. Artistul a pretins opt sute de franci. Ceea ce nu era chiar de colo, dar pare derizoriu în comparație cu milioanele pe care le-ar valora azi o singură pânză de Manet. Salariul cotidian în epocă era de aproximativ cinci franci. Oricum, Charles Ephrussi a fost atât de mulțumit de tablou (care, astăzi, e păstrat în Germania), încât i-a expediat lui Manet o mie de franci! Acesta din urmă, printr-o

scânteiere de spirit, dintr-o pornire de generozitate și de ingeniozitate, a pictat pe o pânză aparte acest sparanghel suplimentar, special pentru a o oferi colecționarului. A însoțit-o cu următoarele cuvinte: „Lipsea unul din snopul dumneavoastră." Manet ne invită să vedem că, de fapt, nu prea e mare lucru de văzut. E un simplu sparanghel sau un banal fragment de masă, iar el a fost împins de un mic acces de dărnicie să-l transforme în tablou și să-l ofere. Dar ce ne spune acest tablou e că *aproape-nimicul* face farmecul vieții; e îndeajuns să apară acest *aproape-nimic* pentru ca existența să se ilumineze. Fără aceste *fleacuri* pe care nu le luăm în seamă, lucrurile n-ar mai fi ce sunt. E suficient un nu-știu-ce și ele devin dintr-odată încântătoare. *Less is more* spun englezii, cu o remarcabilă concizie.

— Spui c-a fost nevoie de mai nimic, dar a fost totuși nevoie de tușele de pensulă ale lui Manet.

— Da, aproape c-am putea să le numărăm.

— Văd circa patruzeci pentru căpățâna sparanghelului și un pic mai multe pentru restul tijei, dar mai lungi. În orice caz, o sută de urme de pensulă pentru toată leguma, cel mult, Dadé!

— Prin urmare, le-ai numărat?

— Păi, să zicem că e ca la Friedrich și la corbii lui, le *văd*...

Henry nu era pe deplin încredințat că pricepe ce voia Mona să spună, dar îi remarcase capacitatea perceptivă ieșită din comun, puterea de discernământ analitic aproape magică. Unii copii dețin facultatea de ascultare muzicală rarisimă numită „ureche absolută". În ceea ce-o privește pe Mona, ea părea să se bucure de un soi de „ochi absolut". Totuși, Henry nu voia cu nici un chip să comită greșeala fatală de a-i întări senzația că e un fenomen sau o puștoaică supradotată, din cel puțin trei motive: în primul rând nu avea nici o certitudine în domeniu; apoi, ar fi riscat să contrarieze candoarea copilei; în fine, în fiecare clipă pe care o petrecea cu ea, știa că plutește în aer cumplita amenințare a orbirii. Cât de crud ar fi fost să-i dea speranța că are un *ochi absolut*¸ în condițiile în care, întâmplător, acesta putea cândva să se stingă din nou...

— Ce vreau eu, Dadé, e să-mi explici data viitoare impresionismul.

— Ei bine, fie, o să mergem să-l descoperim pe Monet!

— Monet… a repetat copila. Atenție, poate fi confundat cu Manet sau cu Mona!

— Nu-ți face griji, o să mă orientez, ne vom întâlni pe peronul unei gări. Gara Saint-Lazare.

În timp ce făceau stânga-mprejur în fața *Sparanghelului* ca să meargă spre ieșirea din muzeu, Henry și Mona au dat nas în nas cu o femeie care se ivise în spatele lor. Le-a părut o arătare supranaturală. Era doamna cu șalul verde…

— Îmi pare rău, dar nu o să puteți să ajungeți în fața *Gării Saint-Lazare* a lui Monet, a zis cu voce ușor șuierătoare, clară, elegantă.

— Cum adică, doamnă, s-a enervat Henry, și de ce vă băgați în vorbă?

— Iertați-mă că intervin, domnule, și lăsați-mă să mă prezint. (I-a întins o carte de vizită, pe care apărea numele Hélène Stein.) Sunt conservatoare aici, la Muzeul Orsay. O conservatoare, a adăugat ea, adresându-se Monei, e o persoană însărcinată să vegheze asupra operelor de artă și care încearcă să le facă cunoscute organizând expoziții.

— Dar, doamnă, a exclamat copila cu un zâmbet larg, îmi amintesc: împreună cu Dadé, v-am văzut de două ori la Luvru!

— Da, e-adevărat, mă duc regulat acolo în interes de serviciu. Prin urmare, v-am auzit de mai multe ori, pe tine și pe bunicul tău, fără să vă dați seama, inițial la Luvru, și apoi aici. Vă rog să mă înțelegeți: am șaizeci și cinci de ani și niciodată, pe cuvântul meu, n-aș fi sperat că meseria mea o să-și arate atât de puternic rostul… Niciodată nu mi-a fost dat să întâlnesc doi vizitatori atât de fantastici pe culoarele vreunui muzeu. Șansa de a vă urmări e recompensa pentru o carieră de-o viață. Dragă Mona (așadar știa prenumele copilei), dragă domnule, îmi cer scuze pentru intervenție, dar conversațiile dumneavoastră în fața lucrărilor au fost, acum, înainte să ies la pensie, cel mai frumos cadou pe care puteam spera să mi-l ofer.

— Ei bine, a zis Henry cu un ton fermecător, v-am iertat. Complimentele dumneavoastră mă mișcă. Nu înțeleg, în schimb, de ce nu vreți să vedem *Gara Saint-Lazare* a lui Monet.

— Adevărul e că n-o s-o găsiți pe simeze. Pentru că, în momentul de față, îi refacem rama. Se află, așadar, în depozit…

— La naiba, a pufnit Henry, unul din tablourile mele preferate!

— Ce-nseamnă depozit, Dadé? a întrebat Mona.

Bunicul a vrut atunci să-i descrie aerul de adăpost al comorilor pe care-l aveau acele încăperi unde erau păstrate, restaurate, ferchezuite, în taina unor subterane necunoscute publicului, mii de opere de artă. N-a avut vreme. Muzeografa a răspuns în locul lui:

— Păi, Mona, ca să afli, cel mai bine ar fi să mergem împreună acolo săptămâna viitoare. Așa o să-l puteți contempla pe Monet!

26
Claude Monet
Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat

În spatele clasei de CM2[17] a doamnei Hadji, tronau de-acum cele cincisprezece machete în curs de elaborare care aveau să fie prezentate la sfârșit de an. Cea din carton ondulat a Monei și a lui Lili, înfățișând viitoarea cameră a acesteia din urmă, era dominată de o uriașă litieră pentru pisică. În general, copiii construiseră clădiri dubioase, monumente imaginare, și se lăudau cu rateuri fermecătoare: o pereche de elevi, de pildă, își propusese să miniaturizeze catedrala Sacré-Cœur, dar, deocamdată, toată lumea spunea că arată mai degrabă a bezea umflată și unsuroasă… Însă proiectul care s-a dovedit, împotriva oricăror așteptări, cel mai uimitor a fost cel al lui Jade și al lui Diego. Fiindcă micuțul Diego, mereu luat peste picior, mereu cu un pas în urma colegilor săi, reușise să creeze o Lună demnă de filmele lui Méliès. Atârnată cu un fir invizibil de capacul unei cutii, o mare sferă din *papier mâché* și colorată cu aerograful în tonalități argintii se învârtea încet în jurul axei sale, grație unui motoraș. Niște becuri discrete făceau vizibilă iluzia unor cratere, unor văi și unor munți. Jade, deunăzi exasperată că fusese repartizată cu Diego, nu se mai arăta bosumflată că erau asociați – copilăria deține miraculosul secret al acestor revirimente bruște, care dau uitării dușmăniile și trecutul. Iar acum, când lucrarea era aproape isprăvită, voia să și-o însușească, altoind pe ea idei de ultim moment: vorbea mai ales despre lipirea la suprafață a unei rachete în roșu și alb, precum cea a lui Tintin. Diego, care până atunci fusese singurul artizan al machetei, nu zicea nici pâs. Încuviința servil, dând din cap, dar fără să fie de acord în adâncul sufletului. Și asta se vedea. Știa bine că frumusețea acelui astru ținea de simplitatea lui. Atrasă în discuții, Mona se simțise la început spontan solidară cu Jade. Dar, până la urmă, a făcut efortul ingrat de

a nu lua partea prietenei ei. Era în beneficiul lui Diego, la care ținea, și al acelei creații pe care o socotea incredibilă. I-a explicat lui Jade, care se simțea oarecum trădată, de ce nu mai trebuiau făcute adaosuri care puteau compromite o lucrare deja „genială“. Diego jubila și, pentru prima oară în viață, se simțea cu adevărat iubit de o colegă. A vrut s-o pupe lipicios pe obraz, dar ea l-a respins fără supărare, rugându-l să nu exagereze.

*

Hélène, muzeografa, le dăduse întâlnire Monei și bunicului ei pe o stradă adiacentă Muzeului Orsay. Henry, după numeroasele mulțumiri de rigoare, i-a remarcat ochii de o inteligență vie și nesupusă, nasul mare, coroiat, grija aristocratică a frazării. Toată ființa ei emana o autoritate profundă și firească. I-a călăuzit printr-o serie de intrări interzise publicului, de coridoare austere și de lifturi metalice, sub ochiul unor numeroase camere de supraveghere. Puținele persoane pe care le întâlneau se opreau s-o salute cu deferență, fără să întrebe ce căutau alături de ea un domn în vârstă și o fetiță în acele locuri ultraprotejate. În cele din urmă, odată depășite două uși imense și grele, au ajuns într-un spațiu care părea nesfârșit. Se înșiruiau acolo zeci de grilaje culisante, îndărătul cărora era plin de tablouri, mezaninuri populate cu obiecte remarcabile: puteau fi văzute mobile cu compartimente doldora de desene ale maeștrilor și nenumărate lăzi unde zăboveau opere stând să plece spre expoziții în străinătate, ori recent întoarse după ce fuseseră împrumutate. Printr-o fereastră, Hélène le-a arătat Monei și lui Henry o tânără care își luase în sarcină restaurarea patinei unui bronz al lui Auguste Rodin. Cât de frumoase erau aceste culise! Dincolo de orice închipuire a copilei. Descoperea acolo un adevărat muzeu sub muzeu, fără vizitatori, fără zgomote – uluitor!

Dar Hélène făcuse și mai mult: fiindcă Mona și Henry veniseră să vadă *Gara Saint-Lazare* a lui Monet, respectiva pânză se afla instalată pe un șevalet pliant și portabil din secolul al XIX-lea, sprijinit pe trei picioare. Era un instrument conceput special pentru

pictura în aer liber. Începând din 1840, grație democratizării tubului de cositor, care permitea transportarea culorilor în afara atelierului, această practică numită „în fața subiectului" se va dezvolta continuu. Impresioniștii vor fi adepții ei, nu doar în natură – de la pădurea de la Fontainebleau la Coasta de Azur –, ci și în orașe. De altfel, Claude Monet va semna în 1877 chiar pe un peron de gară, în fața călătorilor uluiți, lucrarea pe care Hélène, Henry și Mona o priveau acum împreună, în labirintul depozitelor de la Orsay.

> *Peste tot la nivelul solului se întindea o rețea sinuoasă de șine de cale ferată care înaintau spre linia orizontului. Aceasta era obturată de o intensă concentrație citadină, mai precis de un viaduct din oțel și, mai departe, de niște imobile scăldate în soare. Se distingea, mai ales, în stânga lucrării, o clădire masivă din piatră fasonată al cărei ultim etaj – al șaselea, în mod evident – era acoperit cu tablă. Primul plan era dominat de un mare geamlâc, care era situat deasupra unghiului de vedere asupra peisajului și desena un triunghi isoscel al cărui vârf forma un unghi de circa o sută douăzeci de grade. Simetria acestei vaste marchize de gară era subliniată de cei doi stâlpi subțiri pe care se sprijinea armătura de oțel a grilajului central: totul sugera până la urmă o compoziție în hexagon aproape regulat și al cărui vârf inferior ar fi putut coincide cu poziția pictorului care înfățișa scena. Pe șinele de cale ferată se aflau trei trenuri, din ce în ce mai pierdute în adâncime, pe măsură ce plimbam privirea de la stânga spre dreapta tabloului. Estomparea lor în perspectivă ascundea succesiunea vagoanelor. În timp ce trenul din extremitatea stângă era văzut din spate, static, pe celelalte două linii fumegau două locomotive care se apropiau. Cea din apropierea medianei verticale constituia un fel de centru de greutate: era, în orice caz, mașinăria cea mai vizibilă, cea mai prezentă, deși fusese schițată din doar câteva tușe de vopsea neagră, fără alte detalii. Același tratament fragmentat, atomizat, era aplicat unei figuri omenești, stând în picioare chiar pe calea ferată din dreapta compoziției și, în spatele ei, formelor nedeslușite de călători, de muncitori feroviari*

sau de gură-cască nu li se putea întrezări nici o identitate socială. În sfârșit, printre nenumăratele jocuri de umbre, de fluctuații, de vibrări produse de o pensulă care multiplica zvâcnetele, petele, canelurile și tușele îngroșate, pluteau norii de aburi ai locomotivelor, cei mai mulți lăptoși. Cel din centru însă era albastru și răsfrângea subtil lumina, sub influența stropilor de umezeală.

Era deopotrivă auster și magic. Mona a examinat tabloul vreme îndelungată. Cu bunicul ei și, mai ales, cu o muzeografă alături, avea sentimentul că se joacă de-a specialista printre comori. Fiindcă, studiind gamele cromatice, i-a venit în minte un tablou de la Luvru, a îndrăznit, cu ochii ei mari, holbați, timizi, să facă o constatare:

— Pe zidurile luminoase ale clădirilor, Dadé, apare galbenul de crom ca la Turner, ce spui? Dar cu un strop de alb…

Era atât de uluitor, încât, dacă muzeografa n-ar fi surprins-o de atâtea ori pe fetiță vorbind cu bunicul ei, ar fi crezut că e o maimuțăreală menită s-o impresioneze.

— Bună observație, a confirmat Henry. Monet arată că totul se schimbă și fluctuează neîncetat. Încremenirea e iluzie; adevărul e că totul nu este decât o succesiune de impresii care se alterează și care alternează perpetuu. Cea mai simplă mișcare a ochilor noștri, clătinarea capului, curenții de aer, necontenitele modulații ale luminii transformă culorile. Poftim, să ne închipuim că Monet se află în fața șevaletului, acolo! Și te întreabă ce culoare au pereții depozitului unde te găsești, Mona. Ce i-ai răspunde?

Mona a întors capul de la tablou ca să cerceteze zidurile sinistre și a ridicat din umeri.

— Păi, domnule Monet, sunt gri!

— Exact. Atât doar că, uitându-te continuu la ele, o să vezi că nu sunt doar gri, ci par străbătute de mii de nuanțe: alunecă spre o luminozitate albă sau, dimpotrivă, spre negru, o ating reflexele galbene ale unui spot de lumină, dar se împrăștie dacă te dai un pas în lături. Acest gri duce în el o infinitate de declinări. Tot așa, dacă am întreba pe cineva ce culoare are fumul, ne-ar spune cu siguranță că e tot gri. Cum îl înfățișează însă Monet?

— Albastru!

— Și, mai exact încă, albastru de cobalt și alb de ceruză. În tabloul acesta, Monet face și mai mult: înfrumusețează fluctuațiile lumii pe o scară largă; arată mutațiile imense datorate modernității, cea a gărilor, a trenurilor, a aburului. Și, că veni vorba, la ce te duce cu gândul geamlâcul cel mare, triunghiular, din susul tabloului?

— O să spun o prostie, Dadé, dar seamănă cu piramida din fața Luvrului.

— Nu-i deloc o prostie, atât doar că aceea de la Luvru e recentă și se inspiră ea însăși din marile piramide ale Egiptului. Ce trebuie să înțelegi e că, deși născute într-un trecut îndepărtat, piramidele reprezintă o culme a modernității, iar această gară, înfățișată astfel, constituie parcă o reminiscență sau chiar o renaștere a lor.

Mona era tulburată. În minte îi răsuna un singur cuvânt: modernitate. A întrebat care era sensul ei exact. Henry i-a propus ca, deocamdată, acest cuvânt să fie o mică grăunță. Fără să aibă nevoie de definiție, ea va încolți de-a lungul discuțiilor lor.

— În acest tablou, modernitatea este Parisul. Parisul îi datorează mult unui bărbat numit Haussman, care l-a oxigenat integral și l-a descâlcit. Există aici mai multe simboluri ale revoluției industriale care i-a prilejuit metamorfozele. În fundal, pe stânga, se înalță un imobil din piatră cioplită, cum vezi multe în zilele noastre. La vremea aceea, era o foarte mare schimbare, un nou standard care marca renovarea capitalei. Cât privește sticla halei acoperite, e un material care începe cu adevărat să fie stăpânit în epocă și pe care artistul îl iubește pentru că e transparent și ușor. În fine, prin cele două locomotive, Monet exaltă puterea aburului. Nu doar pentru că îi place suflul lui, ci și pentru că reprezintă forța care acționează trenurile și grăbește, în consecință, schimbarea lumii. Această pictură este icoana multor prefaceri. Iar execuția ei, cu tușe rapide și ritmate, se conformează acestei accelerări a vieții și a societății. Am putea spune că Monet pictează într-o manieră foarte modernă modernitatea galopantă a timpului său.

Mona și-a luat expresia veselă care însemna că mica grăunță

începea să încolțească… Henry a continuat, în preajma șevaletului, de parcă Monet era așezat în fața lui.

— Cum beneficia de o autorizație care îi îngăduia să picteze pe peroane, Monet a profitat executând șapte variante ale acestui interior de gară. Le cerea muncitorilor feroviari să pună locomotivele să pufăie, să le facă să înainteze, să dea înapoi, ca să-și diversifice priveliștea. Pictorul se transforma așadar în regizor, dar având trenurile ca actori! Lui Monet îi plăcea să aibă o succesiune de abordări ale aceluiași subiect, astfel încât să-i redea cât mai bine variațiile: cele ale luminii, ale culorilor, ale atmosferelor, ale cerului, ale aerului, ale umbrelor lăsate de obiecte, ale volumelor care se decupează și se încețoșează. Numeroși istorici de artă consideră că Monet este inventatorul „seriei". Între 1892 și 1894 va semna, mai cu seamă, patruzeci de versiuni ale fațadei catedralei din Rouen, în fața căreia va declara: „Totul se schimbă, chiar dacă-i de piatră." Aici e la fel. Pictura, considerată o artă a spațiului, devine expresia timpului care trece. Ce nu spune de fapt tabloul e această frază a gânditorului antic Heraclit din Efes: „Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat". În greaca veche se spune *Panta rhei.*

— *Panta rhei* a repetat Mona. Dar el, Dadé, măcar mergea cu trenul?

— O, da! Începând din 1850, gara Saint-Lazare a fost foarte prețuită de către artiști. Aveau astfel la îndemână o cheie magică spre o natură care le slujea drept atelier sub cerul liber. Gara Saint-Lazare era un bilet către Normandia și toate peisajele sale. Acest tablou este prin urmare un templu al modernității și, deopotrivă, ceea ce Baudelaire numea „o invitație la călătorie", o ferestruică spre vis.

Hélène a intervenit cu vocea ei cizelată ca un diamant. Era prima oară când cineva intervenea în dialogul celor doi complici. A explicat, cu sobrietate, că Monet ezitase mereu între Paris și Normandia. I-a descris începuturile de caricaturist, în Le Havre. Și apoi întâlnirea cu Eugène Boudin, care l-a inițiat în problematica fenomenelor atmosferice. Când a evocat traseul estetic al lui Monet, tonul lui

Hélène a devenit mai melancolic: pe măsură ce treceau anii, a povestit ea, acest artist care surprindea mai bine ca nimeni altul trăsăturile unui chip, a hotărât să renunțe la fețele și siluetele umane. Muzeografa a arătat spre partea dreaptă a tabloului:

— Privește, Mona, cât de mult se verifică deja această schimbare în felul în care sunt diluate personajele.

Mona vedea asta. Și simțea cum se maturizează. Era îmbătător de plăcut.

— Și, de altfel, a adăugat Henry, care nu voia să rămână mai prejos, Monet va părăsi până la urmă capitala și se va stabili în Normandia, în frumoasa lui casă din Giverny, înzestrată cu o grădină somptuoasă. Aici va picta, începând cu 1899 și până la sfârșitul zilelor sale, minunații nuferi pe care îi cultiva cu mâna lui.

— Da, a reluat Hélène, până la sfârșitul zilelor lui, când era aproape orb, Monet a pictat niște flori în care palpita esența vieții, ca un fel de declarație de pace și de iubire față de univers.

După foarte frumoasele cuvinte ale muzeografei, a urmat o tăcere prelungă, în care plutea tabuul amenințării cu orbirea care apăsa asupra Monei. O tăcere copleșită de îndepărtatele bătăi de inimă ale picturii, care se datorau nu atât reprezentărilor unor mașinării în acțiune, cât convulsiilor caracteristice picturii înflorite a lui Claude Monet.

— Scuze, a zis deodată Mona, prefăcându-se cu drăgălășenie că e stingherită, dar îmi lipsește totuși un răspuns: de ce se spune că Monet este impresionist?

— Adevărat, a recunoscut Henry. Ei bine, să încheiem cu începutul! Această denumire frumoasă era inițial o insultă. În 1874, un critic de artă numit Louis Leroy, în fața unei pânze a lui Monet intitulată *Impresie, răsărit de soare*, o ironizase, declarându-se „impresionat", deși în adâncul sufletului socotea că acele evanescențe sunt deplorabile, că tușa era sugestivă, dar neisprăvită. I-a numit pe artiștii grupați în jurul lui Monet și care pictau în stilul lui – Renoir, Pissaro, Sisley sau Berthe Morisot – „impresioniști". Cum ar fi trebuit să ia acea ocară? Cu resemnare? Cu indignare? Monet a

avut o idee mult mai isteață: a recuperat-o, făcând din ea un stindard. A preschimbat insulta în titlu de onoare. Și, astăzi, impresionismul a devenit cel mai cunoscut și mai iubit curent pictural de pe întreaga planetă.

Henry a tăcut și a lăsat-o pe Mona să-i mulțumească lui Hélène pentru uriașul cadou pe care i-l oferise. Ar fi strâns-o cu siguranță în brațe pe muzeografă, dacă dorința ei stângace de a părea serioasă, adultă în mod precoce, n-ar fi împiedicat-o. Dar, în timp ce trioul se zorea spre ieșire, fetița a fost brusc cuprinsă de îngrijorare: pierduse ocazia unică de a se învârti în jurul lucrării care, întâmplător, era așezată pe un șevalet în loc să fie lipită de un perete. Au făcut îndată cale-ntoarsă. A putut să se strecoare în spatele acestei *Gări Saint-Lazare* și să plonjeze de cealaltă parte a oglinzii. Acolo a văzut o pânză îmbătrânită, maronie și o armătură de lemn. Ia te uită! Cât de caraghios, de încropit, de fragil i se părea brusc totul! Mona a înțeles că și în asta stătea *înțelesul ascuns* al picturii, că și asta se cuvenea ghicit îndărătul imaginilor: nu doar lecturile complexe, interpretările savante, decriptările îndrăznețe și sutele de ipoteze. Nu, ceea ce se ascundea sub toate straturile de pigmenți și ar fi trebuit păstrată în minte era umilitatea acestor canavale lipsite de suflet, dezarmanta simplitate a acestor obiecte pe care vor încremeni, poate, niște clipe nemuritoare ale omenirii.

De data asta, Mona chiar a vrut să plece.

---

17. Cursul mediu, anul 2. În cadrul așa-numitului ciclu de consolidare, înainte de intrarea în ciclul secundar, CM2 este destinat elevilor de 10-11 ani.

27
Edgar Degas
Trebuie să-ți dansezi viața

Amatorul de Vertunni se întorsese de nu știu câte ori la prăvălie. Iar vestea acestui mic miracol se răspândise. Clienții dădeau năvală, iar marfa se vindea bine. Mona remarcase de altfel că tatăl ei, despovărat, punea la tonomate muzică mult mai antrenantă decât de obicei și, în special, de la începutul anilor '80 ai veacului trecut, pe France Gall psalmodiind *Résiste!* Uneori, ea și el strângeau pumnul simulând un microfon imaginar și cântau melodia în duet.

De câtăva vreme, Mona era obsedată de un gând. Dacă figurinele Vertunni proveneau de la bunica ei, deducea din asta că, poate, prin alte locuri din dugheană se mai aflau lăzi vechi care să fi avut legătură cu această misterioasă Colette a cărei imagine o bântuia din ce în ce mai mult. Și, cum adulții se încăpățânau să nu-i spună nimic legat de ea, Mona a început să cerceteze singură. Ne amintim că în prăvălie exista un loc care o paraliza: chepengul care ducea spre pivniță. Într-o zi, când Paul discuta îndelung la telefon cu contabilul lui, s-a hotărât să se aventureze înăuntru. A deschis cele două obloane grele care acopereau intrarea, a coborât pe scară și s-a cufundat într-o penumbră care îi răscolea sinistra amintire a crizelor de orbire. Și-a apucat pandantivul de parcă acesta avea însușirea miraculoasă de a provoca lumină și de a alunga duhurile. În realitate, slabul fascicul de lumină venea de la chepengul care-i rămăsese deschis deasupra capului. Cu sângele înghețat în vene, înspăimântată, înainta cu pași numărați, dar, în tot acel talmeș-balmeș întunecat, a identificat trei cutii arătând exact la fel ca acelea în care fuseseră figurinele Vertunni. Să fi fost tot niște lucruri ale bunicii sale? S-a apropiat, a examinat-o pe cea care se afla la înălțimea ei, a văzut niște vrafuri de plicuri din hârtie kraft. A înhățat unul, chiar când tatăl ei a strigat-o de departe. I-a sărit inima. Și-a pitit instinctiv prada la brâul pantalonilor, s-a repezit spre scară, a

urcat-o fulgerător și a strigat:

— Sosesc, tată!

*

Esplanada Muzeului Orsay era un loc numai bun să faci rost de parale de la turiști. În ziua aceea, Mona a nimerit peste un număr cu statui vivante: machiate din cap până-n picioare și îmbrăcate în alb, trei persoane mimau postura unui grup statuar, ca și cum ar fi fost un cortegiu antic încremenit în marmură. I-a atras atenția bunicului ei că i se părea totuși curios să câștigi bani fără să miști un deget. Henry a găsit că remarca era pertinentă. Altfel, îi era groază de aceste strădanii care făceau din inerție o performanță. S-a simțit totuși și mai stingherit când un teckel fără lesă a țopăit vesel în jurul trioului încremenit și a amenințat în mod vădit că se va duce să se ușureze pe unul dintre picioarele care imitau piatra. Animalul era la un pas să-și pună în aplicare amenințarea. Trioul s-a mișcat dintr-odată și a început să tune și să fulgere împotriva animalului scăpat din chingi. Mona râdea în gura mare, iar Henry a luat-o de mână, ca să-și recapete cât de cât seriozitatea în preajma altei performanțe, mai diafane: figurarea unui dans de către Edgar Degas.

Era o vedere de sus, foarte dinamică, a unei scene de spectacol cenușii, în spatele căreia se zărea, în chip de decor, o căsuță abia schițată. O tânără dansatoare țâșnise pe podium și îl ocupa, în dreapta compoziției, pe o treime din suprafața lucrării. Saluta publicul stând în acea poziție deosebită numită „arabesque înclinat", care constă într-o alungire a membrelor și în desenarea unei diagonale în raport cu trupul. În lucrare, piciorul întins și sprijinit pe talpa care o susținea pe tânără era vizibil, dar cel stâng, din cauza racursiului, era complet absent. Bustul se îndrepta spre public, iar fața purpurie, ai cărei ochi pe jumătate închiși sugerau un extaz discret, bascula înapoi. Pe cap avea o tiară argintie, iar gâtul îi era încins cu o panglică neagră. Costumul, de un alb argintiu strălucitor, era constelat cu niște

petale de culoare caldă. În arierplan, plasate mai ales în unghiul superior stâng al compoziției, într-un fel de profunzime oblică față de balerină, se zăreau niște culise ciudate: în locul draperiilor care în mod normal ascund și delimitează culisele la teatru, existau un fel de cavități care păreau să evoce, prin amestecul tușelor de ocru și – mai discrete – de verde, un spațiu natural, poate un decor lateral de faleză cu multe scobituri. Iar în aceste borte se întrezăreau siluete statice, tratate în tușe rapide; trei dansatoare și, puțin mai aproape, un bărbat în costum negru, a cărui față era ascunsă.

Mona – bunicul ei nu era străin de asta – se arăta refractară la visul de a deveni dansatoare. Nu îmbrăcase niciodată un tutu, iar expresia „șoarece de Operă"[18] îi era necunoscută. Cu toate astea, a vorbit despre ce vedea cu o nerăbdare asemănătoare celei pe care i-o trezise perechea de îndrăgostiți pictată de Gainsborough.

— Uită-te, Dadé: e fericită; îți dai seama din gestul pe care-l face. E greu de spus ce înseamnă gestul ăla, dar ai zice că zboară. Uită-te: zboară. Și, vezi, în plus e îmbrăcată în alb, iar costumul ei seamănă cu penele unei păsări: pare o pasăre albă, poate chiar o lebădă. Și, stai, Dadé, uite: în spate sunt de asemenea niște oameni. Artistul e interesat de dansatoare, dar mai e și altceva. Vrea să ne atragă atenția asupra fetelor din spatele ei. Și mai e și un domn în negru. Privește: pictorul ne arată doar pantalonii lui și câte ceva din haină. Dar capul îi e ascuns. Iar asta, Dadé, e ca în filmele de groază: ascunzi capul și, gata, e imposibil să spui cine e. Apare un „suspans". (Ciudățenia propoziției l-a făcut pe Henry să izbucnească în râs.) Domnul acela în negru te cam sperie, dar ea e bucuroasă. Zboară.

— Totul e foarte bine spus, Mona. Numai că trebuie să te întrebi cum se naște impresia de plutire pe care ți-a transmis-o. Studiaz-o pe balerina de pe scenă și, mai cu seamă, linia brațelor: cel drept e îndoit, cel stâng întins. Înțelegem că fata se adresează unui public pe care nu-l vedem. Degas îi sugerează prezența, fără să-l introducă

în compoziție. În timp ce publicul rămâne în afara câmpului vizual (Mona a repetat expresia cu voce scăzută), dansatoarea îi face o reverență; e un semn de recunoștință, un salut grațios.

— Dar, Dadé, asta înseamnă că noi suntem excluși din public?

— Suntem în public, dar într-un loc foarte special. Poziția din care Degas ne lasă s-o vedem pe balerina lui se situează aparent într-un lojă laterală, la înălțime, care oferă o perspectivă deosebită, grație căreia ceva dispare…

— Un picior!

— Da, piciorul întins în spate este escamotat din cauza unghiului. Iată cum se naște impresia de plutire.

— O să zic o prostie, dar adesea, Dadé, spui că artistul creează *contraste* (s-a străduit să spună corect cuvântul) în tablourile sale. Aici, cred că e un contrast între fata care zboară și ceea ce ți-am arătat în spatele ei: dansatoarele în alb și un domn în negru, care stau în picioare, drepți.

— Nu-i deloc o prostie. Degas dă sentimentul că e un simplu spectator în raport cu ceea ce vede. Dar, în realitate, e un fel de regizor. Nu realizează această imagine pe viu, la Operă. Se inspiră din ceea ce a văzut și recreează apoi în atelier o viziune personală, unde face în așa fel încât să exprime ce îl interesează mai degrabă decât să retranscrie lucrurile ca un reporter. Aici, această viziune combină două realități: cea a scenei și cea a culiselor, care sunt înfățișate într-un mod ciudat, aproape inform.

— Ai zice că-s niște grote!

— Întocmai. Iar Degas pune în contrast strălucirea vibrantă a balerinei-vedetă și statismul sever din spatele ei. Prezența unui bărbat în negru amintește de altfel că în umbră se ascunde o autoritate masculină violentă și ingrată… Degas nu era doar pictorul dansatoarelor, așa cum s-a spus, ci și al ansamblului care alcătuiește atmosfera muzicii și operei în general, inclusiv al autorității oprimante a bărbaților adulți asupra unor copii.

Henry își spunea: ar fi trebuit să explice personalitatea artistului, personaj odios și fascinant, admirat de poeții vremii, mai ales de

Stéphane Mallarmé și Paul Valéry, personaj atât de teribil de exigent față de sine și de ceilalți, încât devenea adesea intolerant și mizantrop. Bărbatul în negru din arierplan era întrucâtva Degas însuși, nemilos cu modelele sale, zbierându-le în față la furie și făcându-le să plângă, câtă vreme nu obținea mimica sau postura pe care le dorea. Pictorului îi plăcea să spună: „Arta e viciu. Nu te căsătorești cu ea, o violezi." Dacă însă i-ar fi povestit Monei așa ceva, ar fi riscat să compromită exact ceea ce Henry voia s-o facă să înțeleagă din lucrare.

— Privește atent, Mona. Se simte că Degas experimenta și bricola. În istoria artei, tehnicile sunt în mod tradițional diferențiate. Degas însă le încrucișa, le combina. Exemplul cel mai cunoscut în această privință este sculptura sa intitulată *Micuța dansatoare,* care punea laolaltă un mulaj din ceară cu un jupon de-adevăratelea și o perucă din păr. Când a fost expusă, în 1881, a stârnit un scandal enorm, nu doar pentru că era complet opusă convenției care spunea că un material artificial nu trebuie combinat cu elemente reale, ci și pentru că biata fată care a slujit drept model a fost socotită urâtă și dubioasă. În acest *tablou*, întâlnim un amestec la fel de bizar. Degas a făcut mai întâi un monotip. E un gen special de stampă în care se aplică vopsea sau cerneală pe toată placa metalică (Henry imita gesturile); imaginea ia naștere prin zgârierea și ștergerea acestui mediu lichid; matricea astfel elaborată e apoi acoperită cu o hârtie umezită, apoi e introdusă într-o presă care creează negativul imaginii de pe placă. Nu se putea obține decât un singur tiraj clar. De aceea se vorbește despre *monotip*: *mono* înseamnă în greacă „o dată", iar *tip* semnifică „marcă". Cu toate astea, Degas face din când în când un al doilea tiraj și tipăritura devine foarte gingașă, aproape evanescentă. Și profită de această calitate mai slabă ca să revină deasupra cu pasteluri.

— Ah, Dadé! Așa-i și cu tata la prăvălie. Înțeleg când meșterește, dar când îmi spune povestea (se strâmbă grațios), vai și-amar!

— Mai dă-mi o șansă. Degas, îți spuneam, practică apoi desenul. Apelează adesea la un chimist și biolog, elev al celebrului Pasteur,

care se numește Henri Roché, ca să-i fabrice niște bastonașe de pastel colorate variat și nuanțat. Privește cum le-a aplicat pe acest tutu: traiectoriile colorate sunt cele care îi conferă dinamism și îi dau o strălucire demnă de o vedetă.

— Bine, Dadé, deci e ca Monet, așa-i?

— Fie. Degas era într-adevăr un prieten al impresioniștilor și, cu toate că ura acest termen, chiar a fost asociat cu acest grup. Nu credea însă decât în lucrul în atelier, trăia izolat în casă, iar casa îi era înzestrată între altele cu o remarcabilă colecție de tablouri vechi și moderne. Făcea apel la diverse studii, la fotografii, dar mai ales la memoria personală. Îți amintești de Monet care mergea să picteze în natură cu șevaletul portabil, cu pânzele și paletele, în toate zările? Ei bine, Degas, în schimb, nu putea să sufere această practică, până într-atât încât, într-o zi, a cerut guvernului „să fie cu ochii pe cei care fac peisaje în natură"! Și mai e ceva…

— Ce anume?

— Adu-ți aminte: la Monet, caracterul impresionist al tabloului era dat de tușele fragmentate de pictură în ulei. Aici, aceste fragmentări țin mai degrabă de linii. Asemeni lui Fantin și impresioniștilor, lui Degas îi plăceau Delacroix și culorile lui strălucitoare. Dar îl aprecia la fel de mult pe marele lui rival, despre care nu ți-am vorbit niciodată, dar care a fost un artist major al secolului XIX: Jean Auguste Dominique Ingres. Or, la Ingres, ceea ce primează este linia, trăsătura, pentru că trăsătura, dacă e făcută cu un gest adecvat și sigur, va fi în stare să contureze cele mai grațioase trupuri și atitudini.

— Mie, Dadé, mi se pare că balerina e cea grațioasă!

După ce a spus asta, copila a făcut o reverență în fața operei lui Degas, într-un singur picior, și a fost cât pe ce să cadă peste ea. Henry a prins-o… iar paznicul sălii a aplaudat reflexul bătrânului domn.

— Un gest, a continuat Henry, pare să aibă întotdeauna un răsunet, o justificare. În viață, facem nenumărate gesturi. Pentru că trebuie să ne deplasăm, mergem; pentru că trebuie să mâncăm,

ducem o furculiță la gură; pentru că trebuie să dormim, ne lungim în pat. Aceste gesturi au folosul lor zilnic. Dar gestul dansului nu are așa ceva. Există pur și simplu pentru sine, e un gest care se sustrage cotidianului practic, e un gest pentru frumusețea gestului. Ascultă ce zice Degas despre asta. A semnat câteva poeme frumoase. Despre o balerină, scrie: „Iar picioarele ei de satin brodează precum acul desene de plăcere."

„Picioare care brodează?" Mona i-a atras atenția bunicului ei că era totuși un pic cam ciudat. Henry nu era întru totul de acord: dansatoarele, când înaintau cu mici sărituri încrucișate, îl duceau cu gândul la o mașină de cusut… Dar a recunoscut că, citit literal, alexandrinul era cam fără noimă. Adora felul în care fetița refuza să ia de bun orice i se oferea, că nu se lăsa niciodată impresionată de vreo autoritate artistică sau literară.

— Vezi, a continuat el, lucrarea asta ne spune că o viață nu trebuie doar trăită. Trebuie și dansată. Nu contează că gesturile noastre, acțiunile, comportamentele ies uneori din cursul obișnuit al lucrurilor prin aceste înlănțuiri mecanice și nesfârșite specifice datinilor și constrângerilor, nu contează această dezrădăcinare, dacă o faci ca să-ți dansezi viața.

Mona a amuțit. Ideea că viața putea fi și „dansată" i se părea destul de ciudată. Și-a amintit de lecțiile de gramatică ale doamnei Hadji. „Viața" era prin urmare complementul direct al verbului „a dansa"? Da. Atunci, înlăuntrul ei, Mona s-a apucat să-și pună picioarele să brodeze ca o mașină de cusut.

---

18. *Petit rat de l'Opéra*. Expresie intrată în limbajul curent care îi desemnează pe elevii școlii de dans ai Operei din Paris.

28
Paul Cézanne
Vino, luptă-te și stăruie

Doctorul Van Orst a prevenit-o pe Mona: de data asta avea s-o invite să-și retrăiască criza de cecitate, apărută cu mai bine de șase luni în urmă. După succesul primelor două ședințe, micuța era acum pregătită să meargă mai departe cu terapia. În căușul fotoliului mare de piele, se simțea totuși nervoasă, iar doctorul, care percepea un văl de neliniște în privirea ei plecată și în gura crispată, a îmbărbătat-o. Dacă cumva senzațiile erau prea neplăcute, putea să se mute spre gânduri mai blânde și mai liniștitoare: „ideile-refugiu" construite în săptămânile precedente. Van Orst i-a așezat trei degete pe frunte. Mona s-a cufundat în vise.

Sub influența vocii medicului, totul a ieșit din nou la iveală: exercițiul de matematică, masa de la bucătărie, mirosurile cinei duminicale, prezența mamei în apartamentul din Montreuil. Fantasma era remarcabilă, iar Mona a simțit că reface gesturile din acea seară blestemată. Era fascinant și înspăimântător. În clipa când retrăia un gest cât se poate de simplu, care însemnase scoaterea pandantivului de la gât așa încât să-și facă mai ușor temele, a cuprins-o groaza că va orbi. Un hău, un hău imens, asemănător găurilor negre de la fruntariile cosmosului, se formase în masa deasupra căreia stătea aplecată, și o înghițea încet. Trebuia să scape din acest coșmar. Sufletul Monei s-a zbătut ca să se smulgă de acolo, se retrăgea, se retrăgea din nou, dar efortul nu dădea roade. Dimpotrivă, favoriza atracția morbidă. Prin urmare, și-a schimbat felul de a acționa și, în loc să încerce o confruntare, în care se simțea învinsă din plecare, a împrumutat dintr-odată ritmurile vârtejului de funingine și a valsat cu el. Și-a așezat un picior pe el, unul singur, și a lunecat deasupra lui, s-a preschimbat într-o patinatoare astrală, iscusită, grațioasă, iar vortexul a capitulat. Sufletul copilei se mândrea cu izbânda, însă, în răgazul acestui balet

cosmic, trupul prins în rotațiile maelstromului i se împuținase considerabil. Mona se întorsese în timp.

Era acum mică de tot și, de la înălțimea celor optsprezece luni ale sale, o vedea pe bunica ei chemând-o din capătul unei alei de parc mărginite de micsandre. Mona, stângaci proptită pe ambele picioare, a scos un prelung „ah" de ușurare și de curiozitate, apoi și-a dat drumul în acea clătinare cadențată prin care încerci să-ți revii, de pe un picior pe altul, ca să nu cazi – o coregrafie elementară căreia i se spune „mers". Prin hipnoză, Mona își retrăia primii pași. Înainta, undeva afară, sub privirile lui Colette, care-i întindea brațele și la gâtul căreia se legăna pandantivul din gută de pescuit de care atârna melcul marin *cerithium vulgatum.* Fetița, mică de tot, îl privea fix și se apropia de el. Unu, doi, patru, șase metri fără să se împiedice. Totul întâmpinat cu strigăte de bucurie, cu sărutări. Și-apoi, în acel parc în care Mona învățase să străbată viața, s-a conturat o ultimă reminiscență. Un trecător oarecare s-a apropiat de bunica ei, s-a oprit. „Vă recunosc, doamnă: sunteți Colette Vuillemin. Să știți că vă admir nespus." Și silueta a dispărut. Iar doctorul Van Orst a pocnit din degete.

*

În miercurea aceea, Henry purta – din neatenție, desigur – pandantivul pe dinafara cămășii, iar Mona s-a trezit că avea chef să afle mai multe despre acel obiect. În timp ce se îndreptau spre Muzeul Orsay, l-a întrebat de ce alesese, culesese și purtase împreună cu „mamaie" acele cochilii. Bătrânul, pe care o amărăciune de nepătruns îl făcea de obicei atât de tăcut când trebuia să spună ceva despre defuncta lui soție, și-a deschis mai ușor sufletul.

— Bunica ta a fost o luptătoare, o mare luptătoare, a mărturisit el.

Și, ca să categorisească pandantivul, a vorbit despre „talisman", despre „amuletă", mulțumită căruia cei și cele care luptă se apără de violențe și de necazurile care pot apărea în viață. O mare luptătoare? Mona l-a rugat pe bunicul ei să-i povestească. Dar Henry s-a închis în el, iar spatele i-a stat încovoiat preț de multe minute. Nu și-a

revenit decât ajungând în sfârșit în fața tabloului zilei. Acolo, s-a întremat de parcă avea de gând să urce pe un Everest artistic.

Era un vast peisaj în care se arcuia un masiv important în plină atmosferă mediteraneană. Tabloul distribuia, de la nivelul unei terase care slujea drept punct de vedere, un prim-plan constituit din pini, apoi din tarlale de pământ și, în sfârșit, din lanțul de munți care părea să țâșnească din sol sub cerul translucid. Tușa era dinamică peste tot, lega zonele de culoare de niște fâșii verzi, albastre sau ocru și avea o încântătoare limpezime. Ai fi putut spune că în tablou nu apărea nici o umbră, fiindcă toate proeminențele, toate pantele menite să facă simțite volumele aveau o paletă potrivit de caldă. În stânga compoziției, chiar în spatele marginii terasei, se înălța un pin măreț dintr-un desiș de arbori, tratați cu toții în tușă ascensională, în game de verde, dar și de albastru. Acest hățiș încâlcit se repeta în dreapta, dar, în loc să fie dominată de elanul unui trunchi impozant, această zonă era marcată de prezența în depărtare, între munte și șesuri, a unui apeduct cu douăsprezece arce. Centrul tabloului era aerisit, se deschidea spre un soi de țarină rurală – ba chiar agricolă, pentru că activitatea umană își făcea aproape imperceptibil simțită prezența – ale cărei pășuni și câmpuri erau decupate destul de geometric. Tușele de pensulă orizontale, sugestiile unghiulare și geometrice abundau. În nuanțele ierbii se strecurau accente cromatice de galben, și uneori altele ușor mai roșcate, astfel încât să schițeze două acoperișuri dizolvate în peisaj. În sfârșit, exista masivul a cărui creastă mergea delicat în crescendo de la stânga tabloului până la o culme care se lățea într-un fel de platou, după care cobora abrupt, alcătuia o viroagă, și apoi aluneca lin în afara cadrului, spre nesfârșitul Provenței.

Când a văzut patronimul artistului pe etichetă, Mona a avut un gest reflex. A început să fredoneze. Cézanne? De câte ori nu auzise aceste silabe siflante în prăvălia tatălui ei, atunci când unul din vechile tonomate picura melodiile de succes ale lui France Gall?

„Iată-l pe bărbatul/ cu pălărie de pai/ are bluza pătată/ și barba-i stă scai/ Cézanne pictează/ Magia mâinilor lui tocmai lucrează…“[19] Firișorul de voce al fetei intona corect și limpede. Bunicul i-a cerut să cânte piesa până la capăt în fața câtorva vizitatori care erau atât de cuceriți, încât ar fi îngânat-o și ei în cor… A crescut ușor volumul în momentul în care a interpretat versurile: „Dacă fericirea există/ E un exemplar de artist.“ Atunci, Henry, cu extraordinarul său talent de a găsi un înțeles în orice subiect, savant sau popular, ieșit din comun sau obișnuit, a luat la propriu încântătoarele cuvinte ale melodiei.

— În cazul în speță, nu avem în fața ochilor chiar un exemplar de artist. Vorbim despre „exemplar de artist“ în cazul gravurilor, stampelor; or, aici avem o pânză pictată. În schimb, nu există nici o îndoială că, în momentul când a pictat-o, Cézanne purta o pălărie de pai fiindcă, dacă ne luăm după acest cer albastru și ivoar, acolo strălucea soarele Mediteranei.

— Asta, Dadé, înseamnă că Cézanne picta afară, ca Monet cu șevaletul lui portabil…

— Exact. De altfel, Monet și Cézanne se știau bine; erau prieteni, solidari, se admirau unul pe celălalt. În plus, expusese alături de el în 1874, cu prilejul acelui faimos eveniment în cursul căruia criticul Louis Leroy reproșase acestei întregi grupări de artiști că sunt, în siajul lui Monet, niște „impresioniști“ și îl asocia pe Cézanne acestei școli. Mai au în comun și faptul că realizau serii de lucrări. Monet aplicase această metodă gării Saint-Lazare, catedralei din Rouen și nuferilor. În ceea ce-l privește pe Cézanne, el se află aici în fața Muntelui Sainte-Victoire din Provența, un monument natural pe care-l va lua ca model de aproape optzeci de ori!

— Mi se pare că pictura lui Cézanne, atunci când privești stâncile și câmpurile, e făcută din bucățele. Îmi amintește de Monet, dar la Monet erau mai degrabă pete, ce spui? Aici e… e mai solid! Mă rog, așa mi se pare…

— Ai găsit cuvântul potrivit! Fiindcă Cézanne însuși spune că a vrut „să facă din impresionism ceva solid și durabil, precum arta din muzee“. Monet picta ce vedea printr-un joc sugestiv de tușe de

culori discontinue, mai degrabă evanescente, destul de lichide. În această versiune a masivului Sainte-Victoire a lui Cézanne, fațetele muntelui, câmpurile din zona de șes, rămurișul copacilor și bordura din prim-plan sunt sacadate printr-o tușă discontinuă, cu siguranță, dar foarte structurată, mult mai compactă decât la Monet. Acesta din urmă își dilua subiectul ca să sugereze evanescența lucrurilor pe care le percepe ochiul omenesc. Cézanne nu diluează: simplifică, tinde spre ceva mai stabil și mai geometric. Îl va sfătui, de altfel, pe un pictor pe care-l admira „să trateze natura prin intermediul cilindrului, sferei și conului".

Mona, în adâncul ei, se gândea la propriile desene făcute la vârste fragede. Nu aveau oare această simplitate pe care părea s-o ceară Cézanne? În orice caz, se simțea în stare să deseneze un brad, dacă era un simplu con! Mintea îi era frământată de îndoieli. Cât de ciudați erau totuși artiștii ăștia! Degeaba erau adulți, de pomană învățau o grămadă de lecții, de tehnici și de teorii, fiindcă până la urmă voiau să se întoarcă la ceea ce facem când suntem copii! Henry s-a străduit să lămurească acest paradox. Pentru Cézanne, a dezvoltat el, arta trebuia să fie o copilărie, dar împinsă la maximum de intensitate. A dat un exemplu: un copil nu pune umbre nicăieri, nu exilează prin perspectivă anumite elemente în fundal. Toate motivele au aceeași importanță. Așa încât o pasăre poate să capete dimensiunile unei mașini fiindcă, de fiecare dată când adaugă un motiv, puștiul dorește să-l scoată în evidență ca pe oricare altul: nu subordonează niciodată elementele slabe unui element puternic, ca să-l valorizeze pe unul în detrimentul celuilalt. La Cézanne e la fel.

Mona râdea: nu pricepea nimic din această demonstrație! Fir-ar să fie, s-a enervat Henry, nu-i deloc ușor să-i faci pe niște ținci să înțeleagă geniul pe care-l au în ei. Cu toate astea, a ținut-o pe-a lui.

— Ascultă: Cézanne îmbrățișează idealul copilăriei prin faptul nu încearcă să scormonească în profunzimea peisajului. Dorește ca motivele țâșnească din pânză... Și, de altfel, când îi privim naturile moarte, multe dintre ele ne dau senzația, prin jocul liniilor și prin dispunerea obiectelor, că basculează spre partea din față a tabloului.

Cel mai bine e să studiezi umbrele de-aici. Intuitiv, un artist le-ar fi reprezentat în mod concav – adică adâncindu-se și, prin urmare, atenuând motivul. Cézanne spune că a început să știe să picteze Sainte-Victoire când și-a dat seama că umbrele trebuiau irizate, astfel încât să se bombeze și să se îndepărteze de centru. Așadar, umbrele trebuiau făcute convexe. (Auzind termenul, Mona și-a amintit de sfera metalică din unghiul stâng al tabloului lui Marguerite Gérard de la Luvru.) Cézanne, în acest tablou, nu face nici o concesie obscurității, nu cedează un centimetru. Uită-te și la pini. Nu-ți amintesc de ceva?

Mona a cercetat succesiunea tușelor orizontale și oblice care însuflețeau smocurilor de frunziș și, în ciuda declinărilor lor în verde, a văzut în ele flăcări. Și-a rostit gândul. Henry a aprobat-o. I-a povestit cum, la sfârșitul vieții, Cézanne spunea că Muntele Sainte-Victoire nutrea „o sete imperioasă de soare“ (cita din memorie), în timp ce blocurile de piatră care îl alcătuiau erau pur și simplu „foc“: un incendiu mineral.

— Știi, Mona, Paul Cézanne cunoștea intim ținutul ăsta – sudul Franței. Acolo s-a născut, în 1839. Tatăl lui era bancher și se împotrivea opțiunii lui de a deveni artist. „Mori cu geniu și mănânci cu bani“, se plângea el văzând vocația fiului său. Vreme îndelungată, Paul s-a putut bizui pe prietenia și încurajările celui care va deveni cel mai influent scriitor din epocă, Émile Zola, împreună cu care a crescut la Aix-en-Provence. Din păcate, în decursul deceniilor, s-au îndepărtat unul de altul. Tot așa, în timp ce majoritatea impresioniștilor au beneficiat de sprijinul unui negustor vizionar numit Paul Durand-Ruel, el nu a avut de partea lui nici un ajutor financiar. Până în epoca semnării acestui tablou, pe la 1890, nu a vândut decât foarte puține lucrări. Cu toate astea, s-a îndârjit să continue. „Pictura își va recunoaște oamenii“, se îmbărbăta el, cu un curaj extravagant și cu desăvârșire singur. Iar în această singurătate, unul dintre camarazi era un pictor mort cu două veacuri înainte, un clasic eminent de la Luvru: Nicolas Poussin. De altfel, spunea despre munca lui că era „Poussin complet reconstruit după natură“; nu în

sensul că executa același tip de tablou: n-avea nici un chef să maimuțărească prostește secolul al XVII-lea. În schimb, în fața muntelui Sainte-Victoire, investea aceeași exigență ca Poussin la vremea lui.

— Ah, de-asta îmi amintesc, Dadé! Era interzis să tremuri.

— Da. Ca totul să fie cât mai echilibrat, să aibă cât mai multă consistență, ca totul să vibreze fără să se dezagrege.

— Asta înseamnă că Cézanne stătea foarte calm în fața tabloului?

— Ei bine, nu. Se afla într-o continuă fuziune. Era mistuit de un foc lăuntric. Cuvântul lui de ordine era „senzația". Dorea să capteze toate senzațiile naturii și apoi să le sintetizeze perfect. Interpretai adineauri o melodie de France Gall; îngăduie-mi să-i răspund prin vocea poetului german Rainer Maria Rilke. Rilke, lăudând arta lui Cézanne, declara: „Parcă fiecare punct al tabloului ar avea cunoștință de toate celelalte." Asta e cheia. E ca și cum, în această pânză, tușa roșcată a unui acoperiș și a celuilalt din mijlocul peisajului era conștientă de legătura, de jur împrejur, cu cel mai mărunt accent violaceu din reflexele de pe munte, cu cea mai mică tușă arcuită sugerând adierea cerească sau cu fiecare din dârele orizontale care schițează câmpurile. Și reciproc.

— Poate că lucrurile ar putea fi spuse mai simplu, Dadé! De fapt, e cu adevărat ca în cântec, atunci când spune că „luminează lumea".

— Da, așa e. Da, ochii lui, căscați, voiau să vadă totul. Ochii lui erau de altfel atât de concentrați, încât îi ieșeau din orbite, se umpleau de sânge. Erau osteniți de efort și de obsesia de a scruta universul și pictura. Uneori era de-a dreptul copleșit, așa încât între două tușe de pensulă puteau să treacă și douăzeci de minute. Ședințele sale de lucru durau zile întregi. O vorbă de duh ce-i era dedicată spunea că, de-a lungul nesfârșitelor ceasuri în care trudea în fața Sainte-Victoire, nu muntele se eroda, ci însuși Cézanne. Cu toate astea, artistul perseverează, insistă, nu capitulează nicicând.

— Să pictezi deci acest munte era ca și cum l-ai escalada, a îndrăznit timid Mona.

— Da, exact, îl pictează de parcă s-ar cățăra pe el. Și, în ciuda

eșecurilor și îndoielilor, în ciuda eforturilor care-i însângerează ochii, își vede de drum.

— Oh, Dadé! Concluzia tabloului! a exclamat Mona. Zi-mi că pot s-o trag azi! Știu care e!

Henry a poftit-o să vorbească. Încurajată, Mona s-a pus din nou pe cântat, toată un zâmbet. Numai că acum nu mai era „Cézanne pictează"; ci o altă piesă a lui France Gall, cea pe melodia căreia mimase un concert la prăvălie împreună cu tatăl ei săptămâna precedentă: „Rezistă!" Or, în textul cântecului apăreau, într-adevăr, patru imperative care străluceau ca niște desăvârșite comandamente ale operei din acea zi și ale fabulosului ei autor.

— „Vino! Luptă-te! Semnează! Și stăruie!" a strigat Mona, cu mâinile întinse spre înaltul muzeului, cu capul dat pe spate, părul vâlvoi, extaziată, însuflețită, vibrantă, vie.

---

19. *Mais voilà l'homme / sous son chapeau de paille / Des taches plein sa blouse / Et sa barbe en bataille / Cézanne / peint /Il laisse s'accomplir la magie de ses mains…*

29
Edward Burne-Jones
Iubește melancolia

Săptămână de săptămână, doamna Hadji punea câte un copil să urce pe podiumul clasei și să țină o lecție în locul învățătoarei, pe un subiect liber ales. Când a venit rândul Monei, ea a adus afișul cu Georges Seurat – posterul care-i împodobea camera înfățișa o tânără așezată pe un taburet, din profil, cu piciorul stâng încrucișat peste dreptul. A prins tabloul cu o piuneză de tablă și s-a pornit să descrie lucrarea: a evocat maniera pointilistă – adică o constelație de mici tușe separate de culoare – care conferea evanescență chipului și făcea ca pielea ei și planul de fundal să ardă cu o strălucire hipnotică. A pus tabloul în context, evocându-l pe Turner și peisajele lui vaporoase, pe Manet, Monet și Cézanne, precum și tendința pictorilor de a alunga întunericul și formele prea clare în favoarea culorilor pure și a sugestiei.

Ca să-și pregătească expunerea nu le pusese întrebări nici părinților, nici bunicului. Încercase, pur și simplu, pornind de la tot ce învățase la Luvru și la Muzeul Orsay, precum și grație câtorva informații pescuite pe internet, să transmită, cu propriul limbaj, ce percepea la Seurat.

— E neoimpresionism, a spus ea, adică artistul a mers și mai departe decât impresioniștii; a încercat să facă o pictură ca o sumă de particule de praf!

Rostea totul cu convingere, dar și cu modestie. Apoi, pe măsură ce vorbea, a avut impresia că n-ajunge nicăieri. De ce? Pentru că se gândea la „Dadé" al ei. A făcut greșeala de a se dedubla și de a se judeca de la înălțimea modelului ei absolut. Se afla atât pe podium, cât și la pupitrul ei din clasă. Captivă în această disociere înfiorător de neplăcută, creierul i-a fost zăvorât de trei cuvinte magice: „Sunt praf". Ochii i s-au umplut de lacrimi.

Însă pentru că muncise sârguincios, expunerea se desfășura

aproape automat. Georges Seurat, a povestit ea, a murit foarte tânăr și a făcut puține lucrări; a mai explicat și că amestecul culorilor, în loc să fie realizat pe paletă, se opera în ochiul celui care privea, grație apropierii dintre tușe. Înflăcărată, convinsă că nimeni nu pricepea nimic din comentariile ei și că se încurca în fraze, s-a chircit, s-a poticnit într-un sughiț lăcrimos, a crezut că se prăbușește, a hotărât să lupte. A insistat, a depășit momentul critic. Pe ultima linie dreaptă a expunerii, a reușit să spună că Seurat năzuia ca acela care-i privea opera să se simtă „spălat pe dinlăuntru" (expresia l-a făcut pe Diego să pufnească în râs) de frumusețea vibrantă a pointilismului său. În sfârșit, cu un ultim efort și cu vorbe simple, a subliniat că era normal ca pictorii secolului al XIX-lea să producă astfel de lucrări, pline de căutări asupra culorilor, ca să concureze fotografia care, la vremea aceea, era încă în alb-negru.

Gata, terminase. Se împotrivise ispitei de a pune punct chiar la mijlocul lecției. Însă continua să se gândească la bunicul și a crezut că vede o distanță imposibil de acoperit între cunoștințele lui de adult și propriile ei înzestrări de copil. „Sunt praf; sunt praf", spunea sufletul ei gâfâind.

În clasă, toată lumea era uluită. Atunci, cu binevoitoare sobrietate, doamna Hadji a cerut ovații. Au izbucnit ropote de aplauze. Încântătoarea inimă curată a Monei, plină de modestie, nici măcar nu știa dacă acele urale erau menite s-o consoleze sau să-i confirme prestația excepțională: prestația unei specialiste în istoria artei.

*

Când s-a întâlnit cu bunicul ca să meargă la Muzeul Orsay, Mona a refuzat să-i povestească despre succesul avut la școală. De ce? Deși nu putea să și-l formuleze limpede, motivul părea evident: propria sa autonomizare spirituală în fața operelor, care i-ar fi provocat fericire și mândrie lui Henry, trezea în ea un sentiment de neliniște. Pentru moment, i se părea cu adevărat de neconceput să-și exercite judecata și să se bucure de spectacolul unui tablou în absența bunicului ei. Gândindu-se la această autonomie însemna să se vadă

crescând și, văzându-se crescând, însemna să se gândească să-și ia adio de la magia copilăriei. Dacă ar fi întrebat-o cineva, Mona ar fi jurat pe întreg pământul și pe ce e mai frumos în lume că nu va putea niciodată să viziteze un muzeu fără eroul ei, „Dadé". Și ar fi fost sinceră. De altfel, strângându-l de mână în acea zi, părea că vrea să-și ia acest angajament. Dar degetele i s-au desfăcut în clipa când a văzut în sfârșit, cu exaltare amestecată cu spaimă, *Roata Norocului*, deznădăjduita capodoperă a lui Edward Burne-Jones.

Era o scenă imaginară cu tonalități de vis, de o profundă stranietate și pictată cu o tușă netedă și continuă. O tânără în rochie albastru-cenușie, din profil, cu ochii închiși, capul acoperit cu o bonetă și desculță, învârtea, cu o mână sprijinită pe una dintre spițele ei, o foarte mare roată de lemn, de janta căreia erau atârnați doi bărbați musculoși și acoperiți cu un simplu văl pudic în zona coapselor (exista și al treilea, dar plasat foarte jos, iar cadrajul nu-i dezvăluia decât umerii și capul împodobit cu o cunună de laur). Compoziția era uimitoare: deși ușor oblică și orientată către dreapta, roata – ocupând ea singură o treime din spațiul tabloului – era tratată în racursi, atât de aproape, încât nu se vedea deloc ansamblul părților ei superioare și inferioare, trunchiate. Înainta către punctul de vedere al spectatorului și, mișcându-se, ar fi putut ieși din cadru, să-l lovească. Recunoșteam astfel o scenă de tortură clasică în care niște indivizi sunt striviți prin mișcarea de revoluție a structurii circulare de care sunt legați – în general țepeni și foarte arcuiți. Personajele masculine ale pânzei erau cu siguranță ușor încovoiate, dar nu erau deloc lipsite de suplețe. Dimpotrivă, prin jocul coapselor și prin mlădierea membrelor, răspândeau o oarecare senzualitate, în vreme ce chipul lor exprima o stare de semisomn. Figura principală, în poziție centrală pe obezile roții, purta o coroană aurită și ținea un sceptru. În sfârșit, se cuveneau notate proporțiile ciudate ale ansamblului: femeia din stânga era, fără efect de perspectivă, de aproximativ două ori mai mare decât bărbații pe care-i schingiuia. Părea cu atât mai mult o zeiță cu cât se ridica în contrapposto pe

un suport mineral, cu fals aer de soclu. De altfel, roata se dovedea ea însăși enormă în raport cu decorul pe care părea că-l străbate. Acesta abia putea fi văzut în niște infime breșe ale compoziției: sub un cer metalic se întindea în mod evident o cetate antică, neprielnică vegetației.

Mona a găsit că lucrarea e nemaipomenită. I-a prețuit minuția, redarea atentă a carnației, precum și desăvârșirea anatomică. Privirea copilei hoinărea printre cutele și proeminențele pliseurilor și faldurilor așa cum se plimbă ochii peste un peisaj văzut din cer. Vocea bunicului a trezit-o din visare.

— Subiectul este misterios, pentru că această enigmatică femeie uriașă îi supune pe cei trei bărbați – de sus în jos, un sclav, un rege și un poet – supliciului roții. Compoziția este atât de aglomerată, încât abia distingem piatra străveche a unui templu sau a unei fortificații, poate a unei necropole. Totul este ușor cenușiu, iar această atenuare a culorilor golește scena de sânge, o propulsează în lumea tulbure, chiar indescifrabilă a viselor….

— Atunci o să fie imposibil să spunem ce reprezintă acest tablou? Păcat, a zis Mona, mimând părerea de rău.

— O să-ncercăm… Edward Burne-Jones, născut în 1833, era un autodidact care s-a alăturat unei foarte importante confrerii a pictorilor englezi numiți „prerafaeliți". Știu, cuvântul e complicat… Să zicem că acești artiști doreau să se întoarcă la un ideal anterior lui Rafael.

— Pictorul tinerei Fecioare și al copilului Isus.

— Și deci al modernității. (Termenul, deja folosit în fața *Gării Saint-Lazare* de Monet, a nedumerit-o pe Mona.) Pentru că Rafael a întrupat, încă din secolul al XVI-lea, credința inovatoare în cunoașterea naturii și în tehnică, unii artiști din epocile următoare îl venerau. Alții însă nu-l aveau deloc la inimă. Fiindcă Rafael, oricât de genial ar fi fost, înăbușise, în opinia lor, ambiția sacră, mistică, cu care era investită arta în Evul Mediu. Or, ei spuneau că vor să se întoarcă la un ideal spiritual și colectiv.

— Am înțeles…

— Burne-Jones face parte dintr-o generație contemporană reginei Victoria și revoluției industriale din Anglia. O epocă plină de optimism, obsedată de reușită și de bunăstare, în care oamenii cred că vor putea progresa mulțumită cunoașterii și gândirii raționale. Lumea e orientată, în mod hotărât, către viitor. Dar această revoluție industrială pricinuiește și stricăciuni, seamănă descurajare, mizerie, egoism. Alungă poezia și ficțiunea, socotite potrivnice Progresului. Burne-Jones, prerafaeliții englezi și, în general, toți cei din Europa cărora li se spune „simboliști" nu acceptă acest lucru.

În timp ce Mona repeta, pe mutește, cuvintele „prerafaeliți" și „simboliști" ca să le asimileze, Henry s-a gândit la toți artiștii impregnați de viziuni hibride, clar imorale, ale mișcării zise „decadente": Gustave Moreau și Odilon Redon în Franța, James Ensor și Fernand Khnopff în Belgia, Max Klinger în Germania. Atunci, printr-o vrajă sinestezică, a răsunat în el altoul înverșunat din melodia *Venus in furs* a celor de Velvet Underground – acea piesă rock dură, de o ireală profunzime în care inteligența umană se chinuie să coboare și pe care o asculta cândva în buclă împreună cu Colette.

— Adu-ți aminte, Mona: ne-am uitat la multe lucrări orientate către lumea exterioară, înfățișând fie orașul în plină schimbare, ca în cazul lui Monet, fie diverse forme de divertisment modern, ca la Degas, fie peisaje, ca la Cézanne. Aici e invers. Burne-Jones pictează un sentiment interior și, pentru asta, recurge la o alegorie. Cu roata lui care se-nvârte, o roată a norocului, adică a destinului, Burne-Jones concretizează ideea ancestrală potrivit căreia soarta e capricioasă. Chiar când crezi că ești cel mai puternic dintre prinți sau cel mai desăvârșit poet, fericirea și talentul sunt supuse goanei timpului, pentru că „totul curge, nimic nu rămâne neschimbat"…

— *Panta rhei!* a exclamat Mona, amintindu-și de expresia învățată în depozitele Muzeului Orsay.

Minunându-se încă o dată de puterea de asimilare a copilei, Henry a continuat, nelăsând să i se vadă uluirea.

— Monet sugera trecerea implacabilă a timpului fizic și continuele

transformări pe care le opera asupra naturii și societății. Pictând mai literar, Burne-Jones vorbește mai degrabă despre cursul destinelor individuale, al drumurilor încete și sinuoase ale vieții.

Mona, ușor rătăcită printre aceste explicații, nu părea prea convinsă, dar încuviința ascultătoare.

— Ah, uite o ghicitoare care o să-ți placă… Ți-am spus că prerafaeliții n-aveau încredere în Renaștere și voiau să regăsească idealurile dinaintea acestei epoci. Și totuși…

— Și totuși, l-a întrerupt Mona cu un ton de evidență aproape profetică, corpurile de pe roată seamănă cu acela al sclavului care murea la Luvru. Cel al lui Michelangelo…

— Exact, a consimțit Henry, mascându-și și acum stupefacția în fața acuității și memoriei vizuale ale nepoatei sale. Aceste trei personaje masculine sunt inspirate de arta lui Michelangelo și vehiculează în același timp imaginea suferinței și pe cea a grației, a frumuseții. Sunt pictate de parcă pielea le-ar fi mângâiată de o lumină argintie. Cu alte cuvinte, Burne-Jones conferă acestei alegorii a norocului schimbător – deși este o idee dramatică – un aspect plăcut, atractiv, seducător.

— De ce?

— Pentru că evocă un sentiment foarte special, pe care nu-l cunoaștem când suntem copii și care se acutizează odată cu vârsta. Acest tablou, în răspăr cu toate valorile materialiste ale revoluției industriale, care ne spune să fim activi, pragmatici, eficienți, promovează melancolia.

— Mi-ai spus cuvântul ăsta și când eram în fața lui Michelangelo!

— Hotărât lucru, ai o memorie bună. Melancolia e o tristețe lipsită de motiv și greu de alinat. E o senzație destul de vagă, dar foarte intens dureroasă, la limita nebuniei uneori, când totul își pierde înțelesul și unde ceea ce se construiește pentru viitor pare menit să dispară. Privește roata: e astfel poziționată, încât îi va arunca dincolo de marginile tabloului – adică în afara lumii – pe fiecare dintre acei oameni. Melancolie este atunci când nu se întâmplă nimic în afară de ceea ce se întâmplă.

Mona și-a încruntat sprâncenele. Sensibilă cum era, ideea că tristețea poate fi atrăgătoare o punea pe gânduri. Henry își dădea limpede seama de asta.

— Melancolia, a explicat el, depinde de un fleac. În timp ce lumina soarelui naște bucurie, un clar de lună trezește melancolie. Însă aici totul se scaldă într-o lumină argintie. În timp ce un chip cu fruntea sus inspiră putere, un cap ușor înclinat transmite melancolie. Femeia cu ochi închiși își îndreaptă fața spre pământ. În timp ce o grădină înverzită sau o clădire exprimă viață, vechile construcții dau glas melancoliei. Iar aici decorul este făcut din vechi pietre cenușii și crăpate. Ambianța nocturnă, profilul unui chip plecat și decorul mineral sunt de o nespusă frumusețe, dar o frumusețe cu iz de amărăciune… Și invers, acest parfum de tristețe trezește emoții grație cărora înțelegem câte ceva din tainele existenței. Mona, ascultă: e formidabil să te bucuri de o viață frumoasă, dar a fi fericit face lucrurile să strălucească doar la suprafață; melancolia, fiindcă este o fisură în noi înșine, deschide o breșă spre sensul și nonsensul universului, ne îngăduie să privim în abisuri, în profunzimi. Artiștii știau asta și o cultivau ca să-și făurească operele. Tabloul acesta, draga mea, spune că trebuie să știm să iubim melancolia.

— Și de-asta e frumoasă doamna de-acolo?

— În parte. Să spunem că era un stereotip al epocii, din care se alimentau toți poeții: femeia era fatală. Prejudecata era cu atât mai solidă cu cât cei care o întrețineau se complăceau în poziția de victime. Deci, da, zeița Destinului e frumoasă, cum spui, la bine și la rău, dar și pentru că răul, în ochii lui Burne-Jones, e tot ce poate fi mai bun.

Mona adora toate aceste cotituri și răsturnări verbale ale paradoxurilor. Henry le folosea, având grijă să nu fie doar decorative. În cazul în speță, credea sincer că Burne-Jones și generația lui stăteau pe de-a-ntregul sub semnul acestei figuri de stil. Această grupare se hrănea în fond dintr-o voluptate contradictorie care, vrând-nevrând, trebuia calificată drept *masochistă*. Ia te uită! și-a adus aminte Henry, cuvântul fusese de altfel creat după numele unui

contemporan al prerafaeliților și al lui Burne-Jones. Era vorba despre scriitorul Leopold von Sacher-Masoch, autor, în 1870, al unui text intitulat *Venus înveșmântată în blănuri*. Care, să vezi și să nu crezi, e tocmai romanul care le inspirase celor de la Velvet Underground piesa muzicală care îi venise în minte cu câteva minute mai devreme. Cum de nu-și dăduse seama de atâta amar de timp? A devenit astfel conștient de faptul că încă mai învăța multe lucruri la vârsta lui și că, având de patru ori douăzeci de primăveri, asta era ceva minunat.

30
Vincent van Gogh
Privește-ți țintă vertijurile

Trecuseră trei săptămâni de când Mona subtilizase plicul maroniu în care se afla o veche tăietură de ziar despre Colette. Fără să priceapă mare lucru din ce spunea articolul, fetița se simțise îndeajuns de amărâtă citindu-l, ca să nu vrea să-i deslușească înțelesul. Dorea să-și șteargă această senzație din minte. Dar urmele lui „mamaie‟ se deșteptaseră în ea într-un mod prea răscolitor ca să se poată hotărî să le dea uitării. Misterul prezenței ei în timpul ședințelor de hipnoză și descoperirea – nu mai puțin fantastică – a unor obiecte care-i aparținuseră în magazinul tatălui ei se amestecaseră, revărsând în ea o amărăciune pe care voința nu i-o mai putea struni. Uneori, singură în prăvălie, încercase să se strecoare din nou în pivniță și să sustragă o altă arhivă. Dar, mai mult decât o infracțiune copilărească, amuzantă în felul în care nesocotea regulile, această idee îi părea un fel de cufundare în suferință. Așa încât renunța.

La sfârșitul unei după-amiezi de duminică, mâhnirea de a nu ști mai multe despre această femeie a fost înlocuită de o alta, și mai greu vindecabilă: mâhnirea de a nu o avea alături, așa cum era. Lipsa vocii ei, a privirii ei, a hohotelor ei de râs izbăvitoare și a gesturilor ei cele mai neînsemnate: ce prăpastie imensă, așa, dintr-odată! În spatele dughenei, unde își făcea temele chiar pe dușumea, între munții de cutii, Mona a izbucnit în lacrimi. „Am încurcat-o, și-a zis ea, o să fiu iar luată la trei păzește pentru că am plâns.‟ E ciudat cât de vinovată se poate simți copilăria pentru tristețile ei cele mai nevinovate. Așa încât și-a șters cât a putut mai bine obrajii cu căușul cotului, îmbibând bumbacul cămășii ei mov. Apoi a simțit nevoia să scotocească prin toate ungherele prăvăliei ca să strângă laolaltă urmele bunicii ei. S-a ridicat, a înaintat în penumbră. S-a așezat în fața chepengului, s-a aplecat să-l deschidă. Dar, în loc să ridice

obloanele grele, a rămas îngenuncheată, și sentimentul de doliu a cufundat-o într-o altă amintire.

Mona avea trei ani. Stând pe genunchii lui Colette, vedea cutii și iar cutii, mici și uneori prețioase, pe care le deschidea, le închidea, le cerceta. Ce nostime erau cufărașele și capacele alea care dezvăluiau obiecte cu zecile – săculeți îngălbeniți și parfumați, fotografii, bijuterii și nimicuri! Până când Mona scos dintr-una un fel de medalie placată cu aur pe care se decupa o Fecioară cu pruncul. Pe verso era gravat un prenume: „Colette‟.

— Asta, draga mea, n-o să mai însemne niciodată nimic pentru mine, i-a mărturisit bunica, după care i-a arătat cochilia care-i atârna la gât și a adăugat: Uite ce contează cu adevărat; și, într-o zi, va fi a ta.

Mona simțea mâinile bunicii pe umeri, atât de calde, de blajine. Cu pleoapele închise, copila plângea și tot plângea, incapabilă să se despartă de această nălucă întoarsă din morți; avea să rămână acolo, în fața chepengului, în fibra ireală a acestei afecțiuni regăsite. Când a deschis ochii, nu mai erau niște degete, ci niște brațe care o înlănțuiau, imense și duioase.

— Șterge-ți lacrimile, fetița mea, sunt aici, i-a șoptit tatăl ei.

În preajma Muzeului Orsay, Mona își rumega melancolia. Fiindcă nu îndrăznea să-i vorbească lui Henry despre bunica, l-a întrebat, ca să ocolească subiectul, dar în același timp atingându-l, dacă credea că poți regăsi ceva ce-ai pierdut pe vecie. Iar Henry s-a păcălit, crezând că vorbea despre teama ei de a-și pierde vederea pentru totdeauna. Și-a stăpânit o grimasă de durere.

— Amintește-ți de tabloul lui Philippe de Champaigne… i-a zis el ca s-o liniștească.

Mona și-a amintit așadar că trebuie să crezi mereu în miracole. Dar asta n-a consolat-o. Acea lecție de la Luvru, care-i folosise în trecut, n-o ajuta deloc în momentul acela. Și-ar fi dorit ca atunci, pe dată, bunicul să facă ceva nemaivăzut, care să-i aducă dovada că, într-adevăr, miracolele sunt posibile. Știa că era abuziv, fiindcă un miracol nu se face la comandă. Trebuia să evite un eșec previzibil,

care putea să-i dezamăgească pe amândoi. Dar inima ei, copilăroasă încă, și care șovăia între naivitate și un grăunte de egoism, nu s-a putut împiedica să-l implore:

— Oh, Dadé, fă un miracol!

Henry a zâmbit, oftând.

— Te sfătuiesc să nu-mi ceri asta în fiecare miercuri, dar acum treacă-meargă…

Mona a holbat ochii. Și-atunci Henry, cu un gest sacerdotal, a arătat spre coada de la intrarea în muzeu, la vreo treizeci de metri distanță. A priceput îndată. Cuplul de tineri care-i fotografiase cu câteva săptămâni în urmă era acolo. A scos un țipăt de uimire, și-a tras mâna din cea a bunicului, s-a repezit de față cu pâlcurile de vizitatori în picioarele îndrăgostiților și s-a rugat ca nu cumva să fi șters fotografia. Nu, au spus ei (fericiți la rândul lor că dăduseră din întâmplare peste copilă), fotografia se afla în memoria telefonului mobil: Mona și Henry plutind peste lume, solari. Cu răsuflarea aproape tăiată, fetița a dictat o adresă electronică unde imaginea a fost trimisă pe loc.

— Dadé, e-o nebunie, e-o nebunie! striga ea beată de fericire.

„Nebunie? Ei bine, hai să vorbim despre asta", și-a zis bătrânul.

Tabloul din ziua aceea aducea în format vertical o biserică de țară pe un răzor cu iarbă primăvăratică. Acesta alcătuia un soi de piramidă răsturnată, mărginită de două poteci care se îndepărtau una de alta aproape simetric și care înconjurau în cele din urmă edificiul. Niște tușe de pensulă foarte vizibile tratau poteca în galben și maro, tonurile călduroase ale unei zile cu timp frumos. Din biserică, înfățișată ușor pieziș și foarte redusă în dimensiuni din cauza racursiului, se vedea în realitate doar spatele, adică partea exterioară a absidei, împreună cu, de la stânga spre dreapta compoziției, exteriorul unei capele, o nișă sprijinită de zidul de fațadă, apoi o absidiolă, totul punctat de trei vitralii mari și apoi, în dreapta, de două mai mici. În profunzime, clopotnița, cu două acoperișuri în pantă, domina ansamblul. Cerul pe care se profila acest monument ce combina stilul gotic cu cel romanic era

făcut din mai multe zone de albastru și, cu toate că nu existau nori, tușele curbe, circulare lăsau impresia unor mase de aer în mișcare – poate o furtună, dar mai degrabă o înserare, cu atât mai mult cu cât cele două colțuri superioare ale tabloului erau foarte întunecate. Și, mai ales, în acord cu frământările picturale din arierplan, toate liniile arhitecturale – acoperișuri, coloane angulare sau cornișe – păreau că se oscilează ușor, sau chiar se leagănă, de parcă privirea care vedea acest spectacol se afla sub influența alcoolului. În cele din urmă, chiar dacă erau acoperite de biserică, se zăreau vag semnele unui sat în preajma liniei orizontului: arbori, țigle portocalii. Și apoi era acea siluetă de țărancă purtând rochie și pălărie, văzută din spate în prim-plan, mergând pe cărarea din stânga și având contururi îngroșate, pe care, de altfel, le întâlneai peste tot în tablou.

Fascinată de pânză, Mona a examinat-o fără întrerupere preț de jumătate de oră, cuprinsă de o beție a contemplației.

— Știi, Dadé, a mormăit ea până la urmă, când tata bea multe sticle, cred că vede lucrurile cam așa. (A mimat cu mâna dezechilibrul, aspectul plutitor al bisericii.)

— Să nu uiți niciodată, draga mea, că ai un tătic minunat: te iubește și e foarte sensibil. Ființele înzestrate cu o mare sensibilitate se refugiază adesea în alcool pentru că beția le accentuează această calitate. Vincent van Gogh, de pildă, bea enorm de mult absint, un alcool supranumit „zâna verde", interzis acum, dar care în epoca aceea era mai ieftin decât un pahar cu vin. Îi stimula deopotrivă geniul și nebunia. Și ai dreptate, în acest tablou unghiurile se curbează, fluctuează ușor, apar culori nepotrivite, precum acel portocaliu de pe o parte a acoperișului, care s-ar fi cuvenit să fie gri.

— Era bolnav?

— Vincent căzuse pradă multor tulburări psihice. În acest tablou, am putea de altfel interpreta cele două cărări simetrice ca pe un simbol al dedublării minții lui, fiindcă nu mai era deloc el însuși.

— Asta înseamnă că era cam… rău?

— E exact pe dos, Mona. Nebunia nu are nimic de-a face cu

răutatea. Desigur, Van Gogh putea fi agresiv, dar era mai degrabă ceea ce medicii ar numi azi un „hiperempatic". E cineva a cărui sensibilitate e atât de puternică, încât simte ceea ce simt alții. Nutrește o afecțiune enormă față de toți cei care-i ies în cale; se identifică cu ei, dorește să fraternizeze. Și-a pus tot sufletul până și în această umilă siluetă de țărancă din stânga compoziției. Vincent a avut o frază tulburătoare pe această temă, pe care i-a comunicat-o într-o scrisoare fratelui său Theo, în 1888. Spunea că „nu există nimic mai artistic decât să iubești oamenii".

— Oh, Dadé, e prea frumos! Asta e pilda zilei de azi! Te rog!

— Nu te repezi! Zi-mi mai degrabă ce anume întruchipează în tablou această iubire fără margini.

Monei i s-a năzărit imaginea unei inimi pe gazonul mărginit de cele două poteci unde se înălța edificiul. Era o idee drăguță, cu siguranță, dar fetița avea de-acum suficientă experiență ca să deosebească o vedenie de un veritabil simbol. Viziunea asta era cu certitudine o fantezie. Atunci, cu un un ton dubitativ, a preferat să pomenească biserica. În ochii săi nu era chiar o evidență, fiindcă părinții ei – mama mai ales – rânjeau cu dispreț fățiș de fiecare dată când venea vorba despre valori creștine. Dar, pentru bunicul ei, credința și respectul față de sacralitate erau niște lucruri prea serioase ca să fie reduse la o zeflemea de doi bani, convențională.

— Da, pentru Van Gogh, această biserică întruchipează Iubirea. Sigur, nu era catolic, ci protestant, originar din Țările-de-Jos. Cu toate astea, era un creștin înfocat; în tinerețe, a vrut să devină pastor, ca să trăiască tot timpul în preajma oamenilor de rând. Această smerenie se poate vedea în felul cum înfățișează aici biserica: nu a ales intrarea triumfală, adică fața clădirii, ci reversul ei, scund și îndesat: partea exterioară a absidei.

Mona a izbucnit dintr-odată în râs, ceea ce l-a făcut pe un vizitator să bodogănească. Era un băiat cu aer pedant de dandy, împopoțonat cu o lavalieră care maimuțărea caraghios moda secolului al XIX-lea. Cu degetele încrucișate la spate, copila s-a prefăcut că-i cere scuze. Apoi l-a rugat pe Henry să se aplece ca să-i șoptească la ureche ce

credea. De unde acea hlizeală bruscă? Pentru că își dăduse seama că Van Gogh picta partea din spate a acelei venerabile clădiri din secolul al XII-lea așa cum ar fi făcut-o cu dosul unei jivine în loc să-i arate capul.

— Uite fundul bisericii!

Poftim situație, și-a zis Henry, copila asta are neîndoios o imaginație dezlănțuită… Dar remarca nu era lipsită de o doză de intuiție. Sentimentul unui Van Gogh oarecum gălăgios nu-i displăcea. La urma urmei, nebunia nu-i oare un carnaval cu tine însuți? Totuși, a inoculat un strop de seriozitate.

— Tabloul e foarte colorat. Dar Van Gogh n-a folosit întotdeauna această paletă. În tinerețe frecventa anumite regiuni miniere, iar primele lui tablouri erau foarte neguroase. De-abia după 1885–1886, când îl descoperă mai întâi pe Rubens la Anvers, apoi pe impresioniști la Paris și îl întâlnește pe un oarecare Paul Gauguin, pictura lui devine mai strălucitoare. Iar în 1890, când semnează tabloul de față la Auvers-sur-Oise, Van Gogh se află la apogeul acestei căutări a luminii.

— Asta înseamnă că atunci era fericit?

— Nu chiar. (Henry a șovăit o vreme.) Sau poate că da, ai dreptate: era extraordinar de fericit să picteze. Ca să fie euforic, în culmea exaltării, îi era de ajuns să țină o pensulă în mână. Dar să știi că distanța uriașă între scânteierea pânzelor lui și necazurile vieții sale de zi cu zi a devenit legendară. După sosirea lui la Paris, au urmat perioade de speranțe și de dezamăgiri. Vincent, dăruit cu spirit comunitar, a dorit de pildă să întemeieze împreună cu Paul Gauguin o colonie de artiști. Așa încât s-au stabilit împreună la Arles, în sudul Franței. Dar lucrurile merg rău: certurile se țin lanț, Gauguin nu-și mai suportă camaradul, anunță că se întoarce la Paris. Îndurerat, Van Gogh își taie o bucată de ureche cu un brici. E internat într-un azil de nebuni. Iese câteva luni mai târziu, dar starea lui solicită o atentă supraveghere medicală. Și ajunge în cele din urmă în acest orășel, Auvers-sur-Oise, pentru că acolo locuiește, la câțiva metri de această biserică, un doctor numit Gachet, care-i

poartă de grijă.

— Eu, dacă aș fi fost în locul acelui doctor, l-aș fi felicitat mai ales pentru nuanțele lui de albastru.

— Îi plăceau enorm. Și, tocmai de aceea, Van Gogh a avut grijă să trateze cerul cu nuanțe de albastru profund, care își găsesc ecou în vitraliile bisericii, de un cobalt pur. Piatra edificiului e învelită în străluciri violacee. Și-apoi, foarte ușor, pe măsură ce parcurgem cu privirea lucrarea spre părțile ei inferioare, în compoziție are loc o ruptură…

— Parcă cerul ar fi întunecat, mai ales în cele două colțuri ale tabloului; biserica e puțin mai luminoasă, dar, de fapt, e un amestec între cele două. Dimpotrivă, drumeagul din mijlocul ierbii e radios, se vede că e primăvară. Pricepi, Dadé? E zi și noapte în același timp.

— Adevărat. Aceste două forțe naturale antagoniste stau laolaltă și o fac simultan grație agerimii picturii lui Van Gogh, dar această pictură…

— …Această pictură e lipsită de soliditate, l-a întrerupt Mona, cu tonul ei profetic. Îți amintești când îmi vorbeai despre Cézanne? Îmi spuneai că era „compact". Aici e foarte diferit, parcă totul stă să se prăbușească…

— …Pentru că tușa se destructurează, a întrerupt-o Henry la rândul său. Pictura e pe punctul să se destrame, după chipul drumului din prim-plan, care se desparte în două direcții diferite. E pur și simplu instabilă. Închipuie-ți că există un poet al cărui traseu e uimitor de asemănător cu al lui Van Gogh. Se numește Arthur Rimbaud. Van Gogh s-a născut în 1853 și a murit în 1890, Rimbaud s-a născut și a murit exact un an după el. Amândoi au lucrat doar o foarte scurtă perioadă, în relativa nepăsare a epocii lor: Van Gogh a vândut o singură pânză în timpul vieții! După care și unul, și celălalt au devenit adevărate legende. Amândoi au dezvoltat câte o relație fertilă și toxică în același timp: Rimbaud cu Verlaine, și Van Gogh cu Gauguin. Iar sfârșitul vieții lor e cumplit și violent. Mai ales în cazul pictorului. La nici două luni după ce a terminat tabloul pe care-l vezi, Vincent și-a pus capăt zilelor cu un glonț în piept… Rimbaud și Van

Gogh nu s-au întâlnit niciodată. Dar, în cel mai cunoscut text al său, intitulat *Un anotimp în infern*, poetul, fără s-o știe, oferă lecția acestei pânze.

— Și ce spune Rimbaud?

— Spune: „Priveam țintă vertijurile."

— Ah da, Dadé! a oftat Mona, cu un aer serios de o neobișnuită maturitate. Asta e tabloul lui Van Gogh: parcă ai fi puțin buimac… dar pentru totdeauna.

În timp ce se îndepărtau de pânză, chercheliți parcă, Mona a întâlnit din nou pe coridoarele muzeului privirea tânărului pedant cu lavalieră. Băiatul și-a luat un aer important și s-a strâmbat disprețuitor la ea. De data asta, fetița nu s-a mai putut opri să scoată limba.

31
Camille Claudel
Iubirea e dorință, și dorința e lipsă

N-a apucat bine doctorul Van Orst să-i pună cele trei degete pe frunte, că Mona s-a trezit confruntată, ca și la ședința precedentă, cu episodul ei de orbire de la masa din bucătărie și cu vortexul care se forma acolo. A simțit cum se îneacă în el. Într-un fel ciudat și inexprimabil, cum numai stările subconștiente puteau să provoace, vortexul se agrega din acel oribil episod de cufundare în întuneric și, în același timp, dintr-un caleidoscop de imagini îngropate adânc. Stingerea temporară a ochilor Monei deschisese, ca să zicem așa, posibilitatea unui tunel prin timp, cu legi radical străine fizicii din lumea reală. În niște hăuri întunecoase, unde mijea totuși o vibrație luminoasă, se ciocneau forța centripetă și cea centrifugă.

Vertijul Monei era fără răgaz. Apăreau un fel de revărsări telurice de memorie. Uneori, printr-o ușă crăpată, o vedea pe „mamaie" răspunzându-i cu un „nu" senin lui Camille, care o implora ceva, cu pumnii strânși, într-un amestec de furie și lacrimi; alteori percepea neclar o masă imensă și clinchet de pahare izbindu-se de numele lui Colette; în alte rânduri, Mona auzea vocea bunicii ca un ecou. Spunea: „Asta o să te apere de toate." Cuvintele ei nu erau asociate nici unei viziuni. Era doar un sunet repetat în buclă, fără chip, însoțit de o percepție tactilă: cea a unui fir de pescuit, a unei cochilii spiralate foarte dure, ascuțită la un capăt și scobită la celălalt. Simțea cum îi e pus pandantivul în jurul gâtului.

Vârtejul memoriei a mărit viteza, iar creierul Monei, care era și căpitanul, și pasagerul acestuia, nu mai putea ține pasul. Fără ca doctorul Van Orst s-o cheme la realitate, Mona s-a trezit brusc și, zgâlțâită de un spasm puternic, a început să vomite. S-a simțit rușinată. Van Orst nu asistase niciodată la așa ceva. Îi părea rău, dar era și intrigat. Când Camille s-a întors în cabinet și a descoperit în ce stare era fiica ei, a fost cuprinsă de o furie interioară împotriva

medicului, care a bălmăjit câteva vorbe de părere de rău. Cât o privește pe Mona, ea a spus că totul era în regulă și i-a ascuns mamei sale conținutul acestei noi experiențe.

În metrou, Camille a încercat să dedramatizeze episodul:

— Și când mă gândesc că-mi spusese că sunt șanse jumate-jumate! Cu tine o să fie sută la sută, clar!

Fraza, deși rostită de parcă ea n-ar fi fost de față, a îngrozit-o pe Mona. Jumate-jumate? Sută la sută? Își amintea foarte bine dialogul între doctor și mama ei, purtat cu câteva luni înainte. Oare asta nu vorbea despre riscul de a orbi complet? Camille a holbat ochii și a afișat zâmbetul ei pieziș.

— Nicidecum, draga mea, era vorba despre estimările doctorului, ca să știu dacă vei fi receptivă la hipnoză.

Risipirea acestei neînțelegeri a bucurat-o pe micuță, dar greața continua să nu-i dea pace. Și-atunci, când a ajuns la Montreuil, a înlocuit această indispoziție cu amintirea altui vertij, cel care o cuprinsese când stătea pe umerii bunicului. A printat fotografia cu el pe esplanada muzeului și a lipit-o pe un perete din camera ei, chiar lângă afișul cu Seurat.

*

Pe una dintre aleile Muzeului Orsay, vreo zece tineri, cu siguranță elevi la bele-arte, înconjuraseră sculptura. Era vorba despre un bloc mare de marmură din care ieșea, pe partea superioară, un cap de femeie cu o bonetă pe cap. Ucenicii desenatori traduceau pe paginile lor din carnet reliefurile *Gândirii* lui Auguste Rodin. Compoziția lăsa impresia cel puțin ambivalentă a unei figuri născându-se dintr-un material inform, dar și – datorită absenței membrelor, a bustului și chiar a gâtului – a unei încarcerări în acesta. În mijlocul adunării tăcute care studia opera cu creionul în mână, Mona a observat o desenatoare care chicotea lucrând. S-a dus pe furiș să arunce un ochi la crochiul ei. A văzut că redase minunat lucrarea lui Rodin, mai cu seamă freamătul pietrei. Dar nu se putuse împiedica să adauge o bulă de bandă desenată deasupra portretului... Înăuntrul ei scrisese:

„Are cineva să-mi împrumute niște brațe?‟ Gluma, obraznică și răutăcioasă, a făcut-o pe Mona să izbucnească în râs. Eleva, măgulită de reacția copilei, i-a oferit foaia de hârtie cu o dedicație și o ocheadă complice. Henry era desigur încântat pentru nepoata lui, dar și-a zis totuși că venise vremea să aducă un omagiu un pic mai serios acestui chip care plutea la suprafața marmurei: cel al unei oarecare Camille Claudel. S-au dus lângă o piesă de bronz de mari dimensiuni.

Era un grup sculptural compus din trei figuri, unde, de la dreapta la stânga, o tânără goală, în genunchi, adresa o chemare dramatică unui bărbat care o părăsea, în timp ce o bătrână cu aer de înger malefic era de partea lui – ori poate îl încuraja – în acest abandon. Gol, deși acoperit cu o pânză la nivelul pubisului, bărbatul întorcea capul de la cea care-l implora, mergând cu un pas deopotrivă hotărât și resemnat, iar trupul lui încordat se afla în diagonală în raport cu soclul, precum un arbore aplecat de furtuni. Nu era musculos, iar pielea lui, la nivelul torsului, era ofilită. Fața avea o expresie energică, dar era zbârcită. Această siluetă răspândea totuși o impresie de forță datorită arcuirii și elanului picioarelor, aflate în sprijin. Dar și grație amplorii mâinilor, mai ales a celei care, aruncată în spate, o ținea la distanță pe biata făptură părăsită. Figura feminină care-l trăgea pe bărbat era în mod vădit foarte vârstnică, cu pletele ca niște zdrențe și chipul cumplit de vlăguit. Studiind reversul sculpturii, puteai să-i vezi dosul cam grotesc și niște falduri învolburate semănând cu o mantie fluturând în vânt sau cu niște aripi înfiorătoare. Îl impresura pe cel care voia să fugă, îi îmboldea mersul, cu mâinile pe brațele lui. Plutea în spatele lui, dar fața ei aproape că i se lipea de frunte. Fără îndoială îi șoptea să nu se întoarcă. Un sol stâncos, neregulat, cu diverse paliere orizontale, era reazemul cuplului, în timp ce suplicanta stătea mai jos, umilită, copleșită de furie și disperare. Creștetul capului său plecat, cu părul strâns într-un coc sobru, abia de ajungea la nivelul coapselor bărbatului. Ultimele falange ale acestuia și cele ale tinerei erau despărțite de doar câțiva

centimetri; erau foarte apropiate fizic, dar rămâneau nesfârșit de depărtate.

Când a văzut încrețiturile pielii de pe fața bătrânului, ca niște riduri cu aer de brazde, aducând aproape a cicatrici, Mona a avut o senzație ciudată. Nu era un chip răvășit de o rană, așa cum era cel al bunicului, crestat de la obraz până la sprânceana dreaptă… Nu: era o față rănită dinăuntru de nemiloasa trecere a timpului.

— Ăștia doi mă sperie, a zis Mona, arătând spre personajele care se îndepărtau de femeia disperată.

— E firesc, pentru că simbolizează bătrânețea și moartea. Sunt niște…

— …alegorii!

— Bravo! Sunt niște alegorii ale celui mai tragic lucru din viață. Femeia sinistră cu oase proeminente e o personificare a finitudinii care călăuzește omul spre maturitate, fără să i se poată împotrivi.

— Dadé… Adică atunci când ești bătrân?

— Fiecare are răspunsul lui, Mona. Eu, obiectiv, sunt bătrân. Totuși nu mă simt așa. Cel puțin nu atunci când sunt cu tine…. Dar, ca să răspundem, hai să luăm la întrebări această lucrare. În mod vădit, bătrânețea este aici un declin căruia Camille Claudel îi dezvăluie drama modelând peste tot, cu vârful degetului, asperități. Apropie-te, bunăoară, de fața acestei femei: ochii îi sunt atât de duși în fundul capului, încât ai crede că au fost smulși… E limpede că bătrânețea e indisociabilă de împuținarea fizică. Totuși, artista ne atrage atenția asupra dimensiunii subiective a basculării spre „maturitate": asta se întâmplă atunci când alegi, de bunăvoie, să abandonezi tinerețea, când îi întorci spatele.

Aceste vorbe, ca și acelea rostite în fața *Unei înmormântări la Ornans*, erau un ecou al propriei situații a Monei. Era mândră că e păstrătoarea tinereții fără bătrânețe a bunicului ei; și, în același timp, trăia o mare emoție, o emoție în pragul neliniștii.

— Lucrarea e, în realitate, o aluzie la destinul personal al celor doi artiști: Camille Claudel și Auguste Rodin. Nutreau o dragoste profundă unul față de celălalt, o dragoste în fața căreia se ridicau

multe obstacole. Rodin, aflat în fruntea celui mai prestigios atelier din Paris, era maestrul lui Camille. Între ei era o mare diferență de vârstă. În plus, Rodin trăia de multă vreme cu Rose, o femeie mult mai bătrână decât tânăra lui amantă, o femeie care n-avea chef s-o lase pe aceasta din urmă să-i fure bărbatul – lucru lesne de înțeles. Deși pe Camille Claudel situația o făcea sufere enorm, Rodin i-a spus în cele din urmă că n-o va părăsi niciodată pe Rose – de altfel, cu doar câteva luni înainte să moară, se va căsători cu ea. *Vârsta de mijloc* s-a născut din acest șoc.

— Deci cea care stă în genunchi și plânge pentru că Rodin fuge cu Rose care îl târăște de brațe, este Camille, așa-i?

— Da, Mona, așa e. Ține seamă însă că tânăra Camille Claudel nu s-a apucat de o asemenea operă doar pentru ea însăși. Primise o comandă oficială din partea statului, ceea ce îi asigura o formă de consacrare. Cu acest prilej a conceput această lucrare inspirată din propria ei viață. Altfel spus, voia ca recunoașterea ei publică să coincidă cu dezvăluirea propriei sale drame – dramă a cărei cauză era Rodin.

— Asta e însă ciudat, pentru că, dacă Rodin era maestrul ei, te-ai fi așteptat să-l vorbească de bine!

— Da, dar ca să faci o sculptură ca asta, durează mult, e foarte complicat. Nu ciopleşti direct în material, așa cum se întâmplă cu marmura. Faci întâi un ghips, ca să produci un mulaj, și apoi torni bronzul. E o succesiune de etape care costă mulți bani. Așa încât, atunci când Rodin a aflat că artista era pe cale să pună în scenă această sfâșiere zguduitoare, care nu-l înfățișa într-o lumină bună, a tras sfori astfel încât statul să nu-i mai dea comanda. Se ferea, astfel, de un scandal.

— Ah, dacă soția lui ar fi văzut cum era reprezentată, s-ar fi supărat tare…

— Clar! Iată deci că Auguste Rodin, maestrul lui Camille Claudel, o împiedică să lase în urmă condiția de elevă, chiar în clipa când ar fi putut izbândi…

— Privește, totuși: există o sculptură, o avem în fața ochilor!

Candoarea Monei l-a trimis pe Henry cu gândul la faimoasa propoziție a lui Friedrich Engels: „Dovada existenței pudingului este că îl mâncăm.“ I-a explicat atunci toate peripețiile statuii. În timp ce statul renunța cu lașitate la comandă, un ofițer numit Tissier a aranjat lucrurile în așa fel încât să fie turnat un exemplar în bronz doar pentru el. Asta a făcut posibilă realizarea sculpturii la niște dimensiuni respectabile: cam jumătate dintr-o talie de om.

Mona a priceput atunci că existența unei capodopere ținea uneori de niște mărunțișuri miraculoase și că se cuvenea să-i omagiem pe vizionarii care știau să descopere înaintea altora geniul unui artist. A îndreptat un gând și către căpitanul Tissier și l-a salutat amical și marțial, cu mâna perpendiculară pe tâmplă.

Henry a lăsat deoparte crizele de nebunie și înfiorătorul destin al lui Camille care, trecând pe lângă gloria pe care ar fi meritat-o în timpul vieții, a eșuat într-un ospiciu din Vaucluse. Acolo o așteptau frigul, foamea, lipsa de îngrijiri, bolnavii care urlau de dimineață până seara…. Și-apoi delirurile: după 1930, deși știa că Rodin se prăpădise, biata femeie, lipsită de moștenitori, era convinsă că acesta dăduse ordin să fie persecutată în continuare. Părăsită de toți, inclusiv de Paul, fratele ei poet și ambasador, a sfârșit prin a fi înhumată într-o groapă comună, în toamna anului 1943. Ah! Cât de sublim părea încrustat acest destin înlăcrimat în acea naufragiată, cu genunchii în țărână, cerșind zadarnic iubire! Copila nu-și putea dezlipi ochii de la degetele ei îndoite, care se agățau de neant.

— Când privești o operă de artă, Mona, poți fi sigură că artiștii acordă adesea o atenție sporită reprezentării mâinilor. Încearcă să ghicești de ce.

— Pff, e simplu, pentru că lucrează cu ele.

— Da. Sunt unealta cu care-și fac meseria, și din această unealtă se pot naște cele mai emoționante expresii. Mâinile au de altfel uriașa putere de a vorbi. Uită-te la sculptură. În mijlocul liniei lungi, oblice, există o pauză: mâinile despărțite. Palmele tinerei se îndepărtează una de alta. Cleștele brațelor s-a deschis, iar ea se trezește părăsită. Cât îl privește pe bărbat, degetele lui încordate s-

au eliberat. Iată-le întinse cu o vigoare pe care o exacerbează încheietura musculoasă, străbătută de niște vene umflate: ele anunță despărțirea, ostracizarea, dar și distrugerea.

— Știi, Dadé, parcă lucrul cel mai important se află acolo între mâini, adică, de fapt, acolo unde nu se află nimic…

— E foarte adevărat ce spui… Chiar dacă o sculptură e masivă, ea se compune din goluri și plinuri. Iar în cea a lui Camille Claudel, oricât de monumental ar fi bronzul, adevăratul subiect este vidul. Aici stă paradoxul *Vârstei de mijloc*…

— Ah, da?

— Vidul, ceea ce nu este împlinit.

— Poți să explici din nou?

— Ei bine, vezi tu, Mona, nimic nu-i mai frumos decât să iubești, nimic nu e mai puternic decât atracția, înclinația pe care o ai pentru cineva. Când aceste sentimente sunt reciproce, parcă atingi absolutul. Dar ce ne spune sculptura lui Claudel, marea ei lecție, este că, orice s-ar întâmpla, iubirea nu este niciodată împlinită. Și, chiar de-ar fi în scurta durată a existenței terestre, timpul și moartea care pândește îi vor despărți până la urmă pe cei ce se iubesc.

— Păi atunci e foarte trist…

— Da, desigur, e trist, ba chiar e cea mai cumplită nedreptate… Trebuie să înțelegi însă că tocmai acest vid implacabil e cel care ațâță dorința; de aceea suntem vii și trăim cele mai puternice emoții, de aceea acționăm. Incontestabil, sculptura aceasta ne arată dimensiunea tragică a iubirii; dar n-ai fost cumva izbită de impresia pe care o lasă atitudinea personajelor și compoziția în ansamblu?

— Păi… Ah! Poate e o prostie! Dar, uite, de fapt există acțiune!

— Da, sunt mobilizați de o energie puternică. Dinamica este cea a unei proiecții înainte, iar nu a unei gravități imobile. Nu e vorba de Eros împotriva lui Thanatos – numele grecești ale Iubirii și Morții –, ci de explozia unui Eros frustrat. Așa încât morala acestei lucrări ne e oferită de Platon, marele filozof al Antichității: „Iubirea e dorință, iar dorința este lipsă.“

Mona a ridicat din umeri. De data asta nu pricepuse practic nimic

din demonstrația finală a bunicului ei adorat: „Pff, își zicea ea, chestiile astea sunt povești de oameni mari.“ La Montreuil s-a grăbit să prindă de perete desenul hazos pe care i-l oferise studenta de la bele-arte, chiar lângă fotografia în care zbura pe umerii lui Henry. Și-apoi, când să adoarmă, a încercat să descâlcească măcar câte ceva din lecția zilei. Dar totul era prea abstract pentru vârsta ei fragedă. S-a cufundat în somn.

Și l-a visat pe Guillaume.

32
Gustav Klimt
Trăiască pulsiunile de moarte

La ieșirea din cantină, Mona a încălecat unul din balansoarele din curtea școlii. Avea înfățișarea unui pisoi și, fiind destinat copiilor de grădiniță, fetița era de-acum prea mare ca să se dea huța în el după pofta inimii. Așa încât s-a mulțumit să stea nemișcată, șezând și urmărind vacarmul din jur. Alergătură și țipete peste tot, în plină euforie de sfârșit de an școlar. Spectacolul o încânta și, de altfel, nu pierdea prilejul să-i îmboldească sarcastic pe cei mai turbulenți dintre colegi, care, astfel, dobândeau și mai mult spor la alergat și la zbierat.

Traiectoria soarelui a ajuns până la urmă s-o năucească. O năpădit-o o senzație ciudată. În spatele zenitului de desfătări din iulie și august se profila intrarea la colegiu, departe de această școală pe care o frecventase de când se știa. O școală care devenise, în cele din urmă, datorită timpului petrecut acolo care-i impregnase zidurile, însăși copilăria Monei.

Strălucirea o zăpăcea atât de tare, încât și-a întors fața spre dreapta. Și-atunci l-a văzut, în leagănul de lângă ea, pe Guillaume cel înalt. Și-a amintit că-l visase cu o noapte înainte, și asta a făcut-o să râdă înfundat. S-a uitat țintă la el, în tăcere. Începuse să poarte ochelari rotunzi de baga, părea chibzuit, descotorosit de masca de agresivitate pe care, cu câteva luni înainte, i-o cunoșteau toți puștii. Nu mai juca fotbal. Loază pe vremuri, devenise un elev silitor. Călare pe balansoar – în formă de cățeluș –, Guillaume citea *Harry Potter.*

Se împlineau câteva săptămâni bune de când tulburarea pe care i-o stârnise Monei se transformase într-o uitare îngăduitoare. Totuși, în această stranie alăturare, în care călăreau cot la cot niște animale prea mici și păreau că înaintează încet către adolescență, Mona l-a descoperit cu alți ochi. Guillaume și-a ridicat privirea din carte și a fixat-o și el pe Mona. Cât timp să fi stat așa? Secundele s-au

transformat în minute, în ani, în secole, pe măsură ce se răsfirau printre fuioarele de praf și de gălăgie din curte.

Mona a socotit că e nespus de frumos și, în timp ce se simțea privită, a nutrit, în oglindă, sentimentul confuz, vag detestabil și cu desăvârșire încântător, că devine ea însăși frumoasă. Împreună, au simțit nevoia să scoată un strigăt puternic, ca să spargă coaja copilăriei și să se strângă în brațe. Mona a amuțit; el n-a scos o vorbă. Ei i s-a oprit respirația; el n-a mișcat un deget. N-aveau să-și mărturisească niciodată cât de frumos a fost să se întâlnească astfel în zorii vieții.

*

Mona era îngrijorată că se apropie luna iulie. Va trebui oare să întrerupă vizitele săptămânale cu bunicul? Trecuseră opt luni de când făcuseră acea înțelegere. Firește, în vacanța de vară nu puteau avea loc ședințe la psihiatru, și scamatoria lor risca să se oprească... Și-apoi părinții ar fi putut s-o descoasă oricând în legătură cu acele consultații-fantomă! Ce avea să le spună atunci? Ca s-o liniștească, Henry i-a amintit că Paul și Camille îi promiseseră stăruitor că n-o să se bage în aceste ședințe la psihiatru, care erau responsabilitatea și prerogativa lui și numai a lui. Mona a încuviințat și s-a repezit spre haina lui impregnată cu apă de colonie, strângându-se la pieptul lui costeliv. Pe vremuri, în pornirile ei de tandrețe, Mona înlănțuia genunchii bunicului. Apoi talia. Acum ajunsese la torace, iar asta marca tactil o nouă etapă în procesul ei de creștere.

— Dadé, vrei să-mi spui ce-i acela un psihiatru?

Henry a zâmbit. Venise vremea să dea o raită prin Viena. Cât să se confrunte cu „pictorul inconștientului”. Cât să-l întâlnească, deci, pe Gustav Klimt. Și era cu atât mai urgent cu cât tabloul cu pricina, proprietate a Muzeului Orsay de zeci de ani, trebuia să fie în curând restituit descendenților familiei, care fusese jefuită înainte de război.

În format pătrat, de circa un metru pe un metru, ni se dezvăluia priveliștea unei livezi. Cadrajul era atât de strâmt, încât tabloul

părea că nu e decât expresia unei luxuriante nesfârșite, saturată de mărunte tușe verzi, în care reliefurile și perspectiva fuseseră suprimate. Existau însă și alte culori sugerând fructe și petale: cioburi de mov, de portocaliu, de galben și aureole în nuanțele pielii, numite cuisse de nymphe[20]*. De la stânga la dreapta, cercetând partea de jos a lucrării, puteau fi deslușite șase subiecte vegetale crescând pe o postață de iarbă, având o tonalitate mai deschisă decât toate jerbele frunzișului. Apărea în primul rând un copac văzut ușor în profunzime, la baza pânzei, o tufă robustă și scundă de trandafiri, un al doilea specimen mai înalt, din nou un copac (la două treimi din lungimea compoziției), un al treilea copac (și el ușor în profunzime) și, în sfârșit, a treia tufă de roze aliniată la precedentele. Lemnul trunchiurilor se dovedea rigid, subțire și fragil în comparație cu exuberanța care țâșnea din el sub formă de coroană stufoasă. Era în special situația copacului situat la două treimi din baza tabloului, care, prin frunzișul său gigantic, ocupa cea mai mare parte din spațiu. Rămâneau totuși două luminișuri situate în colțurile superioare ale lucrării, la dreapta și la stânga, dezvăluind într-o parte vârful unui frunzet cu accente albăstrii și presărat cu roșu, și în cealaltă un cer noros deasupra unui câmp îndepărtat.*

Efectul pulsatil al tabloului o uluia pe Mona, care și-a amintit de expunerea despre Seurat pe care o susținuse în fața clasei. Această grădină părea, în plus, să emane sute de arome pe care spiritul copilei le asimila efluviilor de colonie ale bunicului.

— Gustav Klimt, a început Henry cu un ton înflăcărat, a sfărâmat toate convențiile epocii. Desigur, nu imediat. La început s-a conformat uzanțelor vremii, pictând într-un stil care se numea „istoricist". Era un gen artistic migălit și spectaculos care descria cu exactitate mari momente legendare ale omenirii.

— Aici, scuze, e mai degrabă un peisaj bizar, unde totul e încâlcit, unde copacii s-au topit unul în altul... Ai zice chiar că privim o grădină de sus, deși zărim dintr-o parte un frunziș! În plus, tabloul e lipsit de personaje și de povești! Poate o să-mi spui însă că mi-a

scăpat ceva…

— N-ai scăpat nimic. Tabloul datează din 1905. Klimt își schimbase complet maniera de a lucra cu opt ani înainte. În 1897 a prezidat o mișcare numită la Viena *Sezession*. Acest cuvânt semnalează o desprindere de tradițiile desuete și propune o viziune mult mai contemporană. Stilul lui Klimt a devenit atunci mai incisiv, dar și mai erotic. Și mai provocator. Integrează adeseori aurul în tablouri, combină frumusețea clasică a unor tinere cu înfiorătoare imagini ale morții. Într-o friză care îl omagia pe Beethoven, înfățișează chiar o maimuță uriașă cu ochi de sidef printre niște femei goale.

Mona a imitat discret o mormăială simiană, dar Henry a continuat imperturbabil:

— Provoacă sistematic scandaluri, e adesea cenzurat. În plus, Klimt are un aer ușor excentric, urăște să călătorească, face vreo cincisprezece copii născuți din diverse legături clandestine… Se claustrează cu orele ca să lucreze, punând la ușa casei sale o pancartă care anunță că nu va deschide nimănui. În ciuda reputației lui diabolice, devine o importantă vedetă a Vienei și e adorat de sprijinitorii artelor. E bogat și influent, într-un oraș care este el însuși un far al Europei.

— De ce, cum era Viena?

— Capitala atotputernicului Imperiu austro-ungar, în fruntea căruia domnea o familie care domina de secole o bună parte din Europa: Habsburgii. În epoca lui Klimt, orașul este nu doar plin de baluri nesfârșite și de concerte, dar adăpostește foarte mari artiști, savanți, personalități care vor schimba istoria umanității. În bine, dar și în rău.

Mona nu a înțeles aluzia. Iar Henry n-a dorit s-o lămurească. A trecut sub tăcere numele lui Adolf Hitler. Cel care în 1907, anul în care Klimt lucra la îndrăgostitul lui *Sărut*¸ și-a încercat norocul la bele-artele din Viena, fiind respins. Istoricii disprețuiesc ipotezele ucronice în care se încearcă imaginarea unui șir de consecințe care ar fi provocat un alt eveniment decât cel care s-a produs în realitate. Totuși, dacă neînsemnatele peisaje ale acelui băiat mediocru s-ar fi

bucurat de un minim asentiment, cum ar fi arătat oare secolul XX? Păcatul apocaliptic al Vienei fusese că a alungat un individ cu vocație de criminal în masă, chiar în momentul când propulsa muzica atonală a lui Schönberg, arhitectura disruptivă a lui Adolf Loos, jurnalismul critic al lui Karl Kraus, demența picturală a lui Schiele și a lui Kokoschka.

— Dacă te gândești la ansamblul artelor vizuale, a continuat Henry, îți vei da desigur seama că nu e vorba doar de pictură. Formele din jurul tău au fost gândite și fabricate ca să-ți facă plăcut traiul zilnic atât în plan practic, cât și pentru privire. Claritatea scrisului de pe un afiș, sobrietatea unei piese de mobilier, transparența unei ferestre, culoarea unui planșeu, a unui panou de orientare sau a unei stofe: toate astea sunt permanent gândite de arhitecți, de decoratori… Dacă mergi într-un spațiu neîngrijit, cenușiu și cu tavanul scund de exemplu, ca la metrou, riști serios să te sufoci. În Viena începutului de secol XX, această problemă a fost tratată cu foarte multă seriozitate. Gustav Klimt face parte dintr-o generație în care fiecare dintre colegii săi dorește să revoluționeze mediul în care trăiesc oamenii, de la vesela în care mănâncă până la acoperișurile locuințelor, trecând prin operele de artă care împodobesc pereții. Și, ca să izbutească, se bizuie pe de-o parte pe schematismul formelor, pe puritatea lor geometrică, și pe de alta pe colaborarea tuturor artelor și a tuturor breslelor, fără deosebire între ce este considerat major sau minor.

— Adică, Dadé?

— Această generație de creatori nega diferența de valoare dintre un artizan care lucrează în lemn, un sticlar, un croitor, un sculptor sau un pictor de șevalet. Privește tabloul acesta: e complet acoperit cu tușe de culoare și înfățișează o livadă cu tufe de trandafiri într-un mod extrem de simplificat, foarte plan. Această estetică are trei surse de inspirație…

— Recunosc impresionismul, asta-i sigur!

— Iată una, bravo. Mai e și vechea tradiție a mozaicului, reapărută la începutul secolului XX, constând în alăturarea unor minuscule

bucăți de piatră, de email, de pastă de sticlă sau de aur. Nu sunt prezente aici, dar acest pointilism exacerbat e asemănător acelor fragmente numite „tesere". În sfârșit, tehnica lui Klimt te duce de asemenea cu gândul la motivele pe care le întâlnim pe tapete sau tapiserii sau la ochiurile unei țesături. Tehnica și estetica artelor decorative au fost perfect încorporate în această pânză.

— Parcă ar fi peste tot grăunțele și micii sâmburi pe care-i întâlnim în natură și, în același timp, florile, fructele, ramurile și arborii uriași care cresc datorită acestor sâmburi!

— Așa e, Mona, ai crede că avem în fața ochilor procesul în plină desfășurare al unei mari ecloziuni.

— Atât doar că pare și o explozie…

— Ai dreptate. Nu mă gândisem.

A făcut o pauză lungă și a chibzuit cum să-și abată discursul pe direcția sugerată de Mona.

— Ce este, în sens fizic, o explozie? a reflectat el cu voce tare. E o eliberare fulgerătoare de energie, propagarea unei unde în spațiu. Asta e redată aici prin expansiunea frunzișurilor, de la firavele trunchiuri brune până la curbura vârfurilor, și prin grindina tușelor cromatice.

— Da, dar explozia înseamnă mai degrabă o bombă… Înseamnă, na, moarte, când rămâne în urmă doar o gaură, golul, nimicul…

— În cazul nostru nu e nici o îndoială că pânza emană o dezlănțuire vitală… (A tăcut din nou o vreme.) Doar că… Știi, cred că ar trebui să dezvoltăm intuiția ta până la capăt! O explozie e periculoasă, violentă. Năvălește și devorează tot ce o înconjoară, lăsând în urmă doar neantul. Ei bine, cred că e legitim să vedem și așa ceva în această pânză. Suprapune un dinamism entuziast și un elan distructiv.

— Dar cum e posibil să existe amândouă în același timp?

— Tu m-ai îndrumat spre acest paradox… (Mona, fără să se lase cu totul dusă de nas, a apreciat complimentul.) Înmugurirea exponențială a acestui Eden este însăși natura care proliferează, e un semn de nesfârșită euforie. Ai simțit suflul unei explozii în această

vegetație care izbucnește în multiple jerbe colorate și, simultan, ai văzut tu însăți un nu-știu-ce funebru. Poate liniștitor… Iată cheia tabloului, în care totul nu este decât întrețesere de forțe și de tensiuni contrare: palpitul vieții și pulsiunea de moarte seamănă și se combină.

Mona a căzut pe gânduri. Voia să priceapă lecția zilei, dar i se părea cam neclară. A remarcat că termenii erau în bună măsură comparabili cu aceia care, săptămâna trecută, fuseseră folosiți în fața sculpturii lui Camille Claudel. Dar, mai important, Mona își dădea seama că exprimase o viziune profund personală: peste imaginea ecloziunii se grefase aceea a exploziei. Iar asta declanșase prelegerea lui Henry despre tablou. Ce-ar fi zis însă bunicul, dacă ea ar fi detectat altceva decât deflagrația unei bombe? Ce-ar fi spus dacă ar fi întrezărit un tort, niște animale sau o hartă geografică? Oare nu trădai opera dacă extrăgeai un mesaj definitiv, plecând de la un sentiment trecător și subiectiv? Și, mai ales, ce o făcuse *să vadă* ce-a văzut?

— Dadé, a întrebat ea, de ce am avut sentimentul unei explozii, deși peste tot erau numai flori?

— Inconștientul tău e de vină, Mona?

— Cine?

— Inconștientul.

— Ce mai e și asta?

— Vezi tu, la Viena, Gustav Klimt era vecin cu un profesor, stabilit pe Berggasse la numărul 19, un profesor care, pe vremea acestui tablou, începea să facă vâlvă în jurul lui. Pictorul era probabil foarte interesat de ce spunea și scria, pentru că acest profesor avansa ideea că acționăm cu toții sub influența gândurilor noastre nemărturisite. Inconștientul e o parte tăinuită a spiritului nostru, care operează intruziuni regulate în timp ce suntem în stare de veghe, de pildă asociind în mod ciudat o imagine cu alta, așa cum ai făcut tu. Dar inconștientul se exprimă liber, mai cu seamă când visăm. El ne dezvăluie, prin mesaje pe care înțelegerea noastră nu le poate desluși îndată, multe lucruri pe care le dorim sau de care ne este

frică, adesea fără s-o știm, fără să vrem și fără să ni le formulăm. Iar acest profesor mai spune că suntem nefericiți pentru că păstrăm aceste lucruri ascunse în noi, tăinuite până și de noi înșine. Așa încât a inventat o meserie – pe care a profesat-o el însuși – care consta în a-i face pe pacienți să-și mărturisească, fără cenzură ori mustrări, speranțele, temerile, iubirile și dușmăniile lor, astfel încât să le îngăduie acestora să se simtă mai despovărați, mai mândri, mai senini.

— Păi dacă ne stătea ascuns în cap, cum făcea?

— Cu metodele lui, cam ca la hipnoză.

— Și cum îl chema pe profesorul ăsta?

— Sigmund Freud.

— Și profesia lui care era?

— *Psihiatru*.

---

20. „Coapsă de nimfă". Nuanțe de roz foarte deschis, aproape alb.

33
Vilhelm Hammershøi
Lasă-ți sufletul să vorbească

Mona nu auzise vreodată o sonerie atât de neplăcută, deopotrivă stridentă, sacadată și răgușită, venită din alte vremuri. Și, în timp ce aceasta țârâia în prăvălie, tatăl ei s-a ridicat dintr-odată și și-a pus mâinile-n cap, ca un nebun. Zgomotul venea de la un telefon cu disc, din fața lui. A ridicat receptorul și a întrebat cu înfrigurare:

— Tu ești?

Răspuns:

— Camille la telefon!

Paul a sărit de pe scaun, bucuros nevoie mare.

Atunci Mona a înțeles că străvechiul aparat din bachelită de prin 1950, pe care tatăl ei se străduia să-l adapteze ca telefon mobil, ajunsese în cele din urmă să funcționeze, cu prețul unor strădanii uriașe. Cu buzele lipite de microfon, și-a sărutat nevasta și i-a mărturisit toată dragostea lui. Apoi s-a repezit spre Mona. A apucat-o de obrăjori și a anunțat-o că la vară aveau să meargă prin diverse prăvălii de antichități să-și vândă invenția. Tremura. Copila i-a zâmbit și l-a cercetat din priviri. Îi dispăruseră cearcănele și avea tenul mai proaspăt. Întinerise, fără îndoială pentru că nu mai bea.

Iar Monei i s-a părut ciudat că simte un oarecare disconfort în fața acestei stări de grație. De unde îi venea tulburarea? În ciuda vârstei, a înțeles de unde i se trăgea: o chinuia teama că această stare nu va dura.

Mânată de instinct, copila a făcut deodată o șotie: s-a prefăcut că ridică un pahar ca să celebreze vestea și i-a sugerat tatălui ei să dea noroc. Euforia lui Paul s-a feștelit brusc. S-a simțit rănit și dezamăgit de ceea ce considera că e o stângăcie a fiicei sale. Cu ironie amară, i-a reproșat:

— Ah! Altceva nu găseai și tu? Mulțumesc, Mona.

Rafala asta înghețată era îngrozitoare și crudă… Monei i s-a făcut

rău, pentru că nu voia deloc să-l jignească. Încercase doar să pună în scenă, ridiculizând-o, posibilitatea de a-și vedea tatăl apucându-se din nou de băut, încercase doar să amestece fictiv această perspectivă dureroasă cu un moment vesel. Mona a fost cuprinsă de o muțenie mâhnită, iar Paul, neputând să-și scoată ofensa din minte, a rămas multă vreme șifonat.

Mai târziu, în patul conjugal, Camille, mirată de mutra sumbră a soțului ei, l-a luat la întrebări. A bălmăjit ceva despre incidentul cu Mona de la prăvălie. Camille s-a ridicat în capul oaselor, cu părul vâlvoi, și și-a luat aerul ei autoritar.

— Ești idiot, Paul, sau ce-i cu tine? Fiica ta a făcut asta ca să-și depășească o spaimă! Chiar nu pricepi? Nu?

Ba da, acum pricepea. Da, într-adevăr, fusese un idiot. Un idiot desăvârșit. S-a repezit în camera Monei. Nu dormea; i-a surâs tandru.

— Iartă-mă, draga mea, venisem să ciocnesc cu tine! Hai noroc!

Paharul lui imaginar a scânteiat în penumbră.

*

Vara, aflată de-abia la început, era deja dogoritoare. Pentru Mona a fost un prilej să-i ceară bunicului, una după alta, două înghețate, una cu ciocolată, și alta cu vanilie; le-a înfulecat străbătând Jardin des Tuileries. Pe aleile parcului, fetița a fost izbită de efectul stroboscopic produs de razele soarelui printre arbori. A închis ochii și s-a îmbătat cu filamentele și pulsațiile de lumină care-i dansau sub pleoape, de parcă ar fi avut în sine galaxii întregi. În același timp, fredona. Henry a învățat-o frumosul cuvânt „fosfenă‟, care desemna acele pete care se imprimau pe retină. I-a evocat în trecere doi artiști americani, Brion Gysin și Ian Sommerville, care, la începutul anilor ’60, au creat niște „Dreamachines‟, instalații care înlesneau demultiplicarea acestor fenomene optice și produceau o stare de meditație. Pentru asta era nevoie de un cilindru prevăzut cu numeroase fante în jurul unui bec central. Era apoi montat pe un pick-up, astfel încât să se rotească în jurul axei sale. Ulterior trebuia

să-ți concentrezi atenția asupra aparatului, dar ținând ochii închiși. Mona a vrut desigur să încerce.

— Nu găsești așa ceva cu una, cu două! a ripostat bunicul.

— O să mi-l construiască tata!

Pe căldura aceea sufocantă, vizita la Muzeul Orsay se anunța înviorătoare, fiindcă tabloul zilei era un interior rece, realizat de un mare maestru al nordului, cu nume de viking: Vilhelm Hammershøi.

O femeie stătea așezată cu spatele, în fața unui perete. Purta o fustă groasă și neagră, iar deasupra o bluză de culoare mai deschisă, care avea o despicătură la spate. Gulerul era rotund, iar din el se ivea linia coloanei vertebrale și, în continuare, ceafa și capul, cu o masă de păr șaten adunat într-un coc. Femeia era poziționată în centrul tabloului. Deși simetria era frântă de linia umărului care se înclina ușor de la stânga spre dreapta, ajungând la un braț retras în spate, compoziția era foarte echilibrată și se bucura de o armonie la limita sacrului. Din scaunul văzut din spate nu se vedeau nici picioarele, nici tăblia șezutului, ci doar spătarul cu barele legate cu o traversă superioară solidă sub care se aflau alte două: una – cea inferioară – foarte subțire și o traversă mediană, curbată, conferind rotunjime unui ansamblu dominat de o înclinație spre unghiuri și caroiaj. Piesa de mobilier era făcută dintr-un lemn banal, ca și servanta din dreapta compoziției, retezată de marginea ramei și pe care stătea un platou alb ornat cu corole. Și, mai ales, era peretele, perfect paralel cu planul pânzei. Nu exista vreun semn că femeia (ale cărei mâini nu se zăreau) făcea ceva, astfel încât, stând foarte aproape de acest zid mare, opac și tern, aproape atingându-l cu genunchii, părea că îl privește, și-atât. Ce vedea acolo? Abia era vibrat de plinta care se ridica până la o pătrime din axa verticală a lucrării. Deși cenușiu, avea strălucirea unei lumini misterioase, de parcă o invazie a clarității zilei venise să se agațe de un interior sumbru și sobru.

În timpul nesfârșit pe care l-a dedicat contemplării, Mona și-a dat seama că stătea în fața acestei picturi exact așa cum femeia însăși

stătea în fața peretelui. Cât îl privește pe Henry, înșiruirea cefelor nepoatei sale și a modelului i-a evocat tabloul suprarealist al lui René Magritte, în care un bărbat văzut din spate, privindu-se în oglindă, își vede nu chipul, ci spatele.

— Vai, Dadé! Șuvițele de păr și, acolo, micile cute ale veșmântului și, dincoace, cele ale vasului în formă de floare! Ce frumos! Știi, uneori mă întreb câtă școală trebuie să faci ca să-ți iasă niște picturi atât de frumoase… Ce vreau să spun: despre artiști, când sunt copii, se știe deja că vor deveni artiști?

— Există adesea, în jurul marilor pictori, legende despre precocitatea lor. Îți pot povesti două legate de Vilhelm Hammershøi. Prima spune că, pe vremea când de-abia avea doi ani, fusese în stare să ochească și să culeagă din iarbă un trifoi cu patru foi! Asta demonstra o extraordinară acuitate vizuală încă de la o vârstă fragedă… În privința înzestrărilor lui artistice, se povestește că la opt sau nouă ani, în timp ce mama lui îi citea un basm plin de troli și de gnomi, a pus mâna pe creioane ca să înfățișeze creaturile. Și a izbutit cu o asemenea forță, încât monștrii pe care-i desenase chiar el l-au făcut s-o ia la goană!

— I-a fost frică de propriile desene?

Monei nu-i venea să creadă.

— Da, probabil că erau înspăimântători… Totuși, Hammershøi n-a continuat în această direcție fantastică. Ar fi putut, cu siguranță, pentru că vine din Danemarca, o țară din nordul Europei, o zonă plină de mituri populate de vrăjitoare care-și înalță incantațiile în inima pădurilor, printre arbori care prind viață noaptea… Până la urmă însă va face cu totul altceva: cum vezi, ce îl interesează aici e un interior cât se poate de banal.

— Amintește puțin de Vermeer, așa-i?

— Fără îndoială, dar cu o mult mai mare simplitate. Se pot număra foarte puține elemente: scaunul în poziție centrală, o servantă greoaie și aproape goală, precum și platoul alb pe care deja l-ai observat. Hammershøi prețuia mobilierul vechi, din lemn probabil frumos, dar nu și scump. Spunea că un interior nu trebuie să fie

încărcat și că spațiul are de câștigat dacă este ritmat prin câteva elemente simple, dar de calitate.

— Bag mâna-n foc că l-ar fi îngrozit decorațiunile din zilele noastre!

— Să zicem că respingea tot ce era ostentativ și, deopotrivă, prea vulgar. În cazul lui, dorința de a picta e declanșată de linii și de puritatea lor. E unul din singurele lucruri pe care le-a declarat public despre maniera lui de lucru. Calitatea unei linii, fie curbă ori dreaptă, îl încânta atât de mult, încât dorea să îi transcrie frumusețea. În acest tablou, de pildă, probabil că era entuziasmat de plintă, de armatura scaunului sau, acolo în stânga, de acea fâșie de umbră pe care o lasă, de undeva din afara tabloului, o perdea sau colțul unui perete. Numea toate astea „atitudine arhitectonică".

— Hammershøi ăsta al tău ar fi trebuit să fie mai degrabă decorator decât pictor!

— N-a avut însă de ales.

— Ah, da? Cine-l silea?

— Lasă-mă să-ți explic. Hammershøi a fost un bărbat discret, care se pierdea cu firea când trebuia să ia cuvântul, dar și destul de melancolic. Mărturiile despre el spun că nu vorbea decât foarte puțin și că, de altfel, nu prea auzea bine – era tare de urechea stângă. Ți-am pomenit deja numele lui Rainer Maria Rilke cu câteva săptămâni în urmă. Ei bine, închipuie-ți că într-o bună zi l-a vizitat pe Hammershøi în sobrul și frumosul lui apartament de la primul etaj al clădirii cu numărul 30 de pe Strangade din Copenhaga – același care servește drept cadru acestui tablou. Din pricina faptului că artistul era rezervat, dar și a barierei lingvistice, n-au schimbat practic nici un cuvânt, iar Rilke a plecat făcând următoarea observație: „Se știe că nu se dedică decât picturii, că n-ar putea și nici n-ar dori să facă altceva decât să picteze." Cred că e-adevărat. Hammershøi era bântuit de propria sa vocație. Nici măcar nu dorea să comenteze, să-și analizeze lucrările, nici să vorbească despre estetică. Picta, în tăcere, tot timpul, cu îndârjire. Era singurul său mod de exprimare și, într-un anume sens, singura lui manieră de a exista. Și, de altfel, ce

anume picta? Existența personală, în imediatețea ei. Nici mai mult, nici mai puțin. Casa lui, obiectele sale. Și pe soția lui, Ida.

— Ia zi-mi, Dadé, nu-i cam aiurea să-ți pictezi soția văzută din spate, totuși?… E ca în cazul mamei lui Whistler. Aveam senzația că greșise unghiul din care să-i facă portretul…

— Cred mai degrabă că Hammershøi voia să-și dezvăluie totala fascinație față de o parte a corpului pe care o vezi arareori în istoria picturii și, desigur, niciodată în portretul clasic…

— Ceafa, a sugerat Mona, atingându-și baza craniului.

— Excelent. Ceafa, mlădioasă, ca o dâră scânteietoare… În privința trimiterii la Whistler, ai dreptate. Îi plăcea lui Hammershøi, în mod special pentru culorile lui.

— Pentru că ai adus vorba, Dadé, aici culorile nu contează. Totul e cenușiu…

— Folosește intenționat culori întunecate, șterse, pentru că, în opinia lui, din punct de vedere cromatic, obține maximum de efecte limitându-și gama paletei. Or, efectul pe care el îl caută este cel al tăcerii și al reveriei. În general, cu cât un tablou este mai strălucitor, cu atât pare mai irigat de energie fizică; pe măsură ce tonalitățile devin neutre și minerale, sporește sentimentul că e prielnic meditației și irealului.

Henry a încercat atunci să-i explice nepoatei sale un fenomen istoric complex: cel al nașterii intimității. A povestit despre felul cum locuințele, în cursul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, se segmentaseră în diverse încăperi aflate în habitate din ce în ce mai urbane. A povestit cum aceste locuri izolate – camere, băi, budoare sau birouri – favorizaseră grija față de sine, față de propriile senzații și propria subiectivitate, în tihna propriului apartament. Era cu siguranță pasionant, dar Mona se simțea ușor zăpăcită, ba chiar amețită. Căldura, fără doar și poate. Henry s-a grăbit cu explicațiile.

— Ida e cufundată în interiorul căminului său; dar și în mijlocul propriului interior, al ei și numai al ei. Iar între cele două există o legătură: zidul. Acest zid, căruia pictorul îi redă licăririle sub efectul unei surse luminoase din afara cadrului, o fereastră pe care n-o

vedem, situată în stânga compoziției. Vezi tu, Mona, genialitatea acestei pânze vine din faptul că poziția modelului, văzut din spate, împiedică publicul să-i zărească mâinile. Există o ușoară mișcare a umerilor și a cotului drept, dar nimic, nicăieri, nu ne îngăduie să spunem dacă în acel moment Ida citește sau brodează. Nimic. Așa încât suntem siliți să privim acest zid, să ne impregnăm cu tăcerea lui.

— Deci asta e lecția lui Hammershøi?

— Asta e: trebuie să ne facem lăuntrul să vorbească.

Tulburarea Monei sporea. S-a străduit totuși să privească mai atent pâlpâirea palidă a peretelui, acea bucată de zid pictată cu o pensulă lăptoasă, foarte ușor verzuie și uneori albăstruie. A început să viseze și s-a adâncit în toropeala reveriei. Lucrarea se numea *Odihnă* – ținuse bine minte – dar, după experiența calmului, a urmat cea a unei neliniști dureroase. Mintea i s-a încețoșat și a devenit curând atât de confuză, încât s-a apucat să caute în tabloul lui Hammershøi urma vreunui trifoi cu patru foi ori a unui trol. Îngrijorat de cuvintele fără șir ale Monei și de fața ei devenită lividă, bunicul a pus-o iute să se așeze pe o banchetă din muzeu. Pentru clipă a avut senzația că-și pierde complet răsuflarea, sugrumată de căldură. Printr-un reflex nefiresc, și-a scos pandantivul ca să ia o gură de aer, așa cum și-ar fi smuls o eșarfă sau un pulover. Pulsul i s-a accelerat la loc. A ridicat capul pentru că voia să revadă fragmentul cenușiu de zid. Era negru. Totul era negru. A încremenit preț de câteva secunde, cu ochii învăluiți de vechiul coșmar al orbirii care se întoarce.

— Respiră, Mona, respiră, repeta Henry, fără să-și piardă o clipă cumpătul.

— E-n regulă, Dadé, e-n regulă…

Nu, nu era în regulă, dar Mona și-a tăinuit drama. S-a agățat puternic cu o mână de genunchiul bunicului, și cu cealaltă și-a pus la loc cochilia la gât, ca să n-o piardă. A inspirat, a expirat, încă o dată și încă o dată, până ce inima și-a recăpătat o cadență acceptabilă. Ecranul opac s-a limpezit puțin câte puțin. În fața ei a apărut din nou ceafa Idei, rama scaunului, corola albă de pe platoul din dreapta și

umbra lăsată în stânga, apoi peretele, micul fragment de zid al lui Vilhelm Hammershøi. S-a lipit de Henry.

— Sunt bine, Dadé, probabil mi se trage de la înghețate. Le-am înghițit prea repede…

— Biata de tine, chiar ți s-a părut că ai văzut un trol…

— L-am văzut…

— Haide…

— Uite-acolo, în cuta mânecii drepte, lângă cot. E un cap de trol, cu o gură care se tânguie, cu nasul borcănat și ochiul care se scurge-n jos.

Henry a examinat detaliul semnalat de Mona. Avea dreptate.

34
Piet Mondrian
Simplifică

Deși se voia fermă, Camille a rămas politicoasă:

— Domnule doctor, vine vacanța de vară, Monei îi merge bine și vă mărturisesc că am fost foarte circumspectă după ședința de acum trei săptămâni. Am putea să ne oprim aici?

Medicul a părut contrariat. A ridicat din umeri, a oftat lung și și-a luat o expresie dubitativă. Nu voia să forțeze pe nimeni. A propus totuși analize medicale complete. Pentru ochi trebuia făcută o retinofotografie, precum și o examinare a tensiunii oculare și a densității corneei. După aceea va urma o ultimă consultație la sfârșitul verii. Apoi s-a uitat la fetiță și, cu nod de tristețe în gât, s-a pregătit să-și ia rămas-bun. Dar Mona, așa cum făcuse și altădată, a intervenit:

— Stai! i-a spus ea lui Camille.

A insistat pentru o ultimă adâncire în hipnoză. Mama ei a șovăit o clipă. Cum însă recunoștea atât de mult din propria ei personalitate în tonul hotărât al fetei, și-a dat asentimentul și a ieșit din cabinet.

Cu pleoapele zvâcnind și trupul încovoiat, Mona s-a cufundat în acea stare de semisomn care îi era de-acum atât de familiară. Și de data asta doctorul a îndemnat-o să retrăiască experiența cecității. Au trecut vreo treizeci de secunde fără răspuns la sugestiile lui. Apoi s-a petrecut ceva complet neașteptat. Van Orst a auzit-o mai întâi pe tânăra lui pacientă povestind primul ei episod traumatic, cel căruia îi știa traseul pe de rost. Dar, tot atunci, vorbele Monei au convocat evenimente pe care nu le mărturisise încă niciodată: criza din prăvălia tatălui ei, petrecută cu niște luni înainte, și cea, foarte recentă, de la Muzeul Orsay, din fața tabloului lui Hammershøi. Medicul a înțeles în sfârșit că fetița ascunsese tuturor celor din jur cele două reveniri ale afecțiunii. Transa în care căzuse o îmboldea să i le dezvăluie. A ascultat cât mai atent cu putință aceste

reminiscențe. Mona, plutind în hipnoză, i le povestea cu seninătate. A făcut în schimb un mic gest repetitiv care l-a intrigat pe Van Orst. A trezit-o și a chemat-o pe mama ei în cabinet.

Mona se schimbase la față; părea plină de emoție și radioasă ca în prima zi după o ieșire din convalescență. Camille i-a remarcat tenul viu și a pândit fața medicului. Impenetrabilă. L-a luat la întrebări. A răspuns sec, în timp ce scria rețeta.

— Bun, Mona va trebui să-și facă analizele, așa cum am stabilit. Dacă apare cea mai mică anomalie, o să luăm măsuri cât mai repede. Dacă nu, ne revedem în septembrie. Până atunci trebuie să aibă o vacanță frumoasă, dar să continue să fie supravegheată de pedopsihiatrul ei. Mi se pare că face o treabă minunată cu ea. O să-l contactez după vacanță.

Mona a înmărmurit. Prescripția doctorului Van Orst îi permitea desigur să continue să meargă la muzeu cu bunicul în lunile iulie și august, și asta era formidabil. Dar ce-avea să le îndruge părinților și doctorului acum, când acesta voia să-l întâlnească pe psihiatrul-fantomă? S-a mulțumit să schițeze un zâmbet politicos. „O să se descurce Dadé", a filozofat ea.

Ușa cabinetul s-a închis. Singur îndărătul biroului cu vrafuri de hârtii, Van Orst și-a turnat o cafea. Medita. În cele din urmă, a șoptit precum Sherlock Holmes:

— Totul atârnă de un fir de ață…

*

Când Henry a înțeles că vara n-avea să întrerupă vizitele artistice de miercuri alături de nepoata sa, s-a simțit ușurat. În fața lui Camille, a susținut cu aplomb că psihiatrul misterios își va continua ședințele la cabinet. Ea a încercat să afle mai multe, dar Henry i-a cerut să aibă în continuare încredere în el fără să pună întrebări, așa cum stabiliseră inițial. Camille a cedat. Iar Henry, ei bine, se vedea deja la Beaubourg. La Beaubourg, da, deoarece calendarul săptămânal pe care și-l fixase nu mai prevedea decât o singură vizită la Orsay, așa încât, în curând, aveau să se îndrepte către ultima

treime a colosalei fresce artistice a cărei neprețuită destinatară era Mona. A avertizat-o pe fetiță și i-a descris aspectul acestui viitor sipet, plin de tuburi exterioare groase, de culori primare și de scări rulante transparente, situat de cealaltă parte a Senei, nu departe de vechiul cartier al Halelor. A tropăit de nerăbdare din prima clipă. Înainte de asta, însă, se cuvenea să ajungă în fața unei ultime lucrări de la Muzeul Orsay. O operă care, în felul ei, avea să concentreze tot ce priviseră împreună din pictura secolului al XIX-lea și care, simultan, anunța nenumăratele nebunii ale modernității. Mona era pregătită și, de data asta, o mâncat pe drum doar o singură înghețată. Henry a călăuzit-o în fața unui mic tablou de treizeci și cinci pe patruzeci și cinci de centimetri al unui olandez care avea să revoluționeze viziunea asupra lumii.

Era o priveliște rurală dominată de succesiunea strânsă a două căpițe de fân și a uneia, ultima, mai mică, în dreapta compoziției. Erau pictate dintr-un unghi ușor în trei sferturi, începând din stânga tabloului. Ca să fii mai sigur ce reprezintă, era mai bine să citești eticheta tabloului, fiindcă, în afara cerului pe care se etala în straturi fine o pânză de nori luminoși, nu recunoșteai mare lucru. Clăile de ierburi uscate, atât de obișnuite la țară, păreau aici mai degrabă niște mătăhăloase paralelipipede pătrate ușor bombate, dolofane, cu contururi domoale. În plus, fața lor externă era tratată printr-o urzeală de tușe verticale viguroase, mergând de la magenta închis la rubiniu. Descrierea câmpului din față (care ocupa o treime din spațiul total) pe care erau așezate clăile era aproape imposibilă. În el se amestecau fâșii verzi și dungi albastre, șerpuind îndeajuns încât să sugereze o margine, sau chiar un țărm. Se vedeau de asemenea niște dungi albe și ițirile unor virgule roșcate, mai ales în partea dreaptă, care te trimiteau cu gândul la vegetația răzleață – poate niște trestii – care crește în medii umede. Așa încât se putea deduce că acele căpițe de fân se ridicau în atmosfera mâloasă a unui iaz, a unui șes inundat, a unui polder nebulos, ca un haos pestriț.

În jumătatea de oră pe care Mona a petrecut-o în fața pânzei, fâțâiala vizitatorilor a devenit dintr-odată mai îndrăcită ca de obicei. Supraveghetorii de sală erau scoși din răbdări și nu se sfiau s-o arate: *No flash, please! No flash, please!* Mona adora să-i vadă pe adulți dojenindu-se între ei. Simțea că-și ia o mică revanșă.... Și-apoi, mai era semnătura tabloului din ziua aceea. De fiecare dată când un vizitator descoperea identitatea autorului, părea surprins, dacă nu chiar decepționat, și începea să privească obiectul oarecum încurcat, ceea ce parazita atmosfera. Un domn prezentabil și-a apropiat de trei ori ochelarii de micuța monogramă din colțul inferior stânga. Cu un aer mânios l-a interpelat pe unul din paznici, convins că cineva voia să-l tragă pe sfoară:

— Asta e Mondrian? Nu se poate!

Copila i-a aruncat o căutătură curioasă bunicului.

— Vezi tu, Mona, Piet Mondrian e cunoscut în întreaga lume pentru tablouri care sunt considerate abstracte, pe bază de caroiaje și de culori primare. Aceste tablouri, create după Primul Război Mondial, au bulversat nu doar pictura, ci și designul și arhitectura. Dar iată: de prea multe ori e trecut sub tăcere faptul că și-a început cariera de artist încă din anii ’90 ai secolului al XIX-lea și că stilul lui a fost inițial realist, preocupat să reprezinte natura cu exactitate.

— Dar, Dadé, ai spune că e cazul și aici?

— Nu, într-adevăr, aici nu e. Căpițele astea datează din 1908 și au o înfățișare evazivă, incertă.

— Parcă peisajul ar tremura puțin, parcă ar fi zgâlțâit…

— Suntem pe calea cea bună. Ascultă: Mondrian era interesat îndeaproape de o doctrină care făcea furori în Europa la vremea aceea, o doctrină care pretindea că e în măsură să reveleze un adevăr foarte vechi și universal. Vorbim de teozofie.

— E o religie?

— Oarecum. Gurile rele vor spune că e o sectă, partizanii vor susține că e o formă de înțelepciune. Să zicem că teozofia căuta o reconciliere generalizată a tuturor cultelor din Orient și din Occident și chiar a tuturor cunoștințelor, pentru a crea pe pământ un climat de

armonie în care fiecare ființă umană ar fi locuită de Iluminare. Înseamnă să te străduiești cât mai mult ca să ajungi la esențial, e o căutare a simplității și a înțelepciunii. De altfel, dacă am avea posibilitatea să aducem în fața ochilor întreaga producție a lui Mondrian, am vedea că, între debut și maturitate, artistul chiar așa procedat: a năzuit către austeritate. A plecat de la o figurare scrupuloasă și, progresiv, s-a orientat către niște forme reduse la o geometrie dintre cele mai elementare. Iar aceste *Căpițe* sunt fascinante pentru că se află exact la jumătatea parcursului său artistic.

Henry a încercat să explice că acest spațiu de mijloc corespundea unui curent pe care istoria artei îl numește „expresionism", o mișcare foarte importantă, marcată de o concepție interiorizată a creației, în care senzația trăită primează asupra percepției reale, fără totuși ca aceasta din urmă să fie alungată. Marii ei inițiatori fuseseră Van Gogh și Gauguin. Dar și norvegianul Edvard Munch. Pe acest subiect, celebrul autor al *Strigătului* oferise o definiție grăitoare: „Arta este acea formă a imaginii, concepută cu ajutorul fibrelor nervoase ale omului: inima, creierul, ochii." Acesta era expresionismul: un proces intelectiv al picturii a cărui prismă integrează toți constituenții ființei, de la retină la straturile pielii, trecând prin organele vitale, emoțiile prezente, amintirile trecutului și fluidele corporale. Ca să asimileze mai bine aceste considerații foarte anevoioase, Mona a încercat să concretizeze vorbele bunicului. Și l-a imaginat pe Mondrian hoinărind pe întinderile olandeze și s-a apucat să-l imite.

— Păi, de fapt, e ca și cum aș fi Mondrian... Mă plimb în liniște pe câmpuri și încep să simt, datorită fânului pe care-l am în față (a deschis larg ochii), emoții (a sărit în sus), bucurie, tristețe și altele; apoi, când pictez fânul, pictez tot ce-am simțit (mâinile și degetele ei au început să fremete)... Și-atunci, puțin îmi pasă dacă pun un pic mai mult brun sau roșu acolo unde s-ar cuveni să fie verde, pentru că astea sunt culorile pe care le am în inimă sau în nervi (s-a bătut în piept) și nu contează dacă sunt diferite de cele pe care le aveam cu adevărat în fața ochilor... (A făcut o pauză.) Asta e, da?

— Exact asta, domnule Mondrian. Și-aș adăuga, dragă maestre, că ați avut grijă să alegeți un format mic, deoarece, cu cât sunt mai modeste dimensiunile pânzei dumneavoastră, cu atât mai bucuros injectați în ea tot ceea vă este intim și personal.

Mona și-a părăsit rolul. S-a uitat în tăcere la tablou o bună bucată de vreme. Începea, treptat, să i se dezvăluie.

— Auzi, Dadé, când văd asta, știu că trebuie să mă gândesc la Van Gogh. E, cu siguranță, la fel... Și-apoi, câte-un pic la Monet și la Cézanne, înaintea lui. Îmi dau seama. Dar...

— Ai dreptate, da. Dar... Dar ce?

— Dar e ciudat... Mă gândesc mai ales la altcineva... Mi-e teamă că o să spun o prostie cât casa! Pentru mine, cu siguranță, există aici altcineva... O zici că-mi dai nota patru, presimt...

— Cine, Mona, haide-odată!

— Bun, adu-ți aminte, Dadé. În fața *Giocondei,* lecția era că trebuie să-i surâzi vieții. Îți amintești, sunt sigură... (Henry a încuviințat.) Dar, până să ajungem aici, mai ziseserăm că Leonardo ne arăta că există energie peste tot în peisaj; ne arăta că există pretutindeni niște... (a șovăit) niște vibrații, mai știi?

— Da, știu. Prin urmare?

— Ei bine, Dadé, aici e ca la Leonardo. Și, pentru că Mondrian vrea să simțim că există viață și freamăt peste tot, așază tușe foarte groase. Dintr-odată, parcă totul ar trăi, ar respira...

— Parcă ar palpita...

— Da, asta e! Îmi amintesc, Dadé, că ai spus cuvântul ăsta în fața ciozvârtelor de miel ale lui Goya; păi aici e la fel. Și fii atent, Dadé (Mona a chicotit), ai putea chiar zice că grămezile de fân ale lui Mondrian sunt niște hălci de friptură!

— Mergi un strop cam departe cu analogiile tale culinare, dar ai înțeles perfect senzațiile pe care încearcă Mondrian să le exteriorizeze. Pictura lui exprimă haloul lăuntric al acestei banale grămezi de furaj și se va sluji și de albul fluid al norilor ca să aureoleze clăile de fân și să le confere o dimensiune cosmică. Mondrian vrea să ne împărtășim ca și el din duhul care radiază în

sânul tuturor alcătuirilor lumii. Ne amintește să le privim pe toate în existența lor cea mai elementară.

— Și-ai văzut, Dadé? Pe căpițe, tușele de pensulă arată ca niște zale!

— Ai mai câștigat un punct, Mona… După cum ți-am spus, în momentul când realizează această lucrare, Mondrian se află în plină tranziție. Se pregătește să-și reducă tablourile la niște structuri foarte epurate. După 1910, la puțină vreme după acest tablou, va încerca să-și organizeze spațiul printr-o țesătură de linii verticale și orizontale.

— De ce?

— Își închipuia că primele, cu aspectul lor ascendent, aveau o valoare spirituală, iar celelalte, etalate, o valoare terestră. Credea că, organizându-și pânzele ca pe niște grile, având unghiuri drepte peste tot, dezvăluia armonia ascunsă a universului. Această idee nu-i venise evident din senin: era o urmare a inițierii lui în teozofie.

Mona era ușor rătăcită, dar a remarcat totuși abundența de tușe cu dinamică ascensională formând o perpendiculară (nu întotdeauna foarte riguroasă) cu dârele de pe lățimea pânzei, în mod special cu acelea din prim-plan. Ah! Acest prim-plan… o deranja cel mai mult. Îi părea că artistul își lua totuși cam multă libertate în raport cu grija pentru verosimilitate. Degeaba îi povestea Henry ce-i cu polderele din Olanda, ei i se părea mai ales că e vorba despre o paletă murdară!

— După atâta „teozofie", „expresionism" și chestii cu „abstracția", știu că lecția lui Mondrian va fi complicată…

— Ar putea fi, e drept. Dar nu e obligatoriu. Dovadă că o putem reduce la un singur verb, la un imperativ care el însuși e foarte simplu: *simplifică.* Mondrian își simplifică abordarea picturală, stilul; simplifică culorile, fără să-i mai pese dacă se potrivesc sau nu cu cele din natură; se concentrează pe fân, adică pe un motiv foarte simplu din viața de zi cu zi. Când ne gândim la transformări, ne închipuim întotdeauna că ele înseamnă un pas în plus spre complexitate; credem că tranzițiile, metamorfozele se realizează prin

adaosuri, nu prin diminuări. Mondrian ne învață contrariul. Simplifică. Simplifică, Mona. Vezi?

— Da, Dadé, cred că văd. Văd…

PARTEA A TREIA
BEAUBOURG

35
Wassily Kandinsky
Găsește Spiritul în fiecare lucru

Și uite-așa, pagina ciclului primar fusese întoarsă. În curând urma ciclul secundar. Cu toate astea, Mona nu realiza ce se-ntâmplă. Copleșită încă de veselia petrecerii de sfârșit de an, se strica de râs alături de Lili și Jade, jucând „dărâmă tot!". Cele trei prietene nu se mai săturau de joc și, de fiecare dată când se răsturna cu un vacarm nebun stiva de cutii de conserve, țipetele lor răsunau victorioase și stridente.

Încă înfierbântate de patima jocului, s-au întors în clasă, acolo unde doamna Hadji prezenta faimoasele machete elaborate de-a lungul anului. Modelul lunii care gravita într-o cutie luminată, semnat de Diego cu vaga complicitate a lui Jade, atrăgea atenția tuturor și deștepta curiozități. Adulții se îmbulzeau, dădeau din coate și din umeri ca să se apropie de acel fragment de dioramă. Apoi, fără să se știe de ce și cum, a izbucnit o dramă. După o clipă de zăpăceală, s-a descoperit că luna din pastă de hârtie fusese strivită. Marea sferă argintie era turtită ca o clătită. Accident? Rodul unei îmbrânceli? Nimeni nu văzuse nimic; ai fi zis că și-a băgat dracul coada. Obiectul era distrus. L-au anunțat pe Diego. Trei sau patru secunde a rumegat vestea în tăcere, apoi a dispărut. Nu l-au mai revăzut.

Cât privește macheta Monei și a lui Lili, menită să reprezinte viitoarea cameră a celei din urmă, aceasta conținea un detaliu adorabil. Fetele strecuraseră figurina unei pisici în litiera uriașă. O figurină Vertunni, șterpelită de la prăvălie. Mona își amintise că dandyul care colecționa personajele le cumpăra ca să-și reconstituie diverse amintiri. Își construia cu ele propriul teatru al memoriei. Mona inversase procesul: acel mulaj pisicesc din plumb, cuibărit între patru pereți miniaturali era un apel, o rugăminte îndreptată spre tatăl lui Lili, care se bulucea și el, laolaltă cu ceilalți părinți, să vadă creațiile odraslelor. Mesajul ajunsese la destinatar, iar animalul avea

să vină cu ei, a jurat.

Dar Lili nu s-a mulțumit cu atât: acum își ruga tatăl să le poftească pe Mona și pe Lili s-o viziteze în Italia imediat după mutare. Bărbatul le-a invitat evaziv să se întâlnească în vacanța prilejuită de Ziua tuturor sfinților. Lili a sărit ca arsă:

— Ziua Tuturor sfinților! Păi e-atât de departe! Nu-i drept! M-am săturat de tine, mi s-a tăiat de tot, de tot, de tot!

Mona și-a dat seama că trebuia să-și domolească prietena. Și-atunci i-a făcut o demonstrație șireată, numărând pe degete:

— Lili, Ziua tuturor sfinților e peste patru luni. Dar, de fapt, când te gândești, sunt doar patru luni din cele douăsprezece ale anului, adică de parcă ar fi într-un an împărțit la trei… Deci ne vedem într-o treime de an!

Iar această simplificare fracționară, care amintea că nu părăsiseră de tot băncile școlii, i-a descrețit fruntea lui Lili. Artificiul matematic făcuse ca scadența să i se pară acceptabilă.

*

Mona nu fusese niciodată la Centrul Georges Pompidou, căruia Henry îi spunea, ca toată lumea, „Beaubourg". Această dispută onomastică privilegia pomenirea unei vechi denumiri medievale, în defavoarea amintirii mai proaspete a unui președinte francez iubitor de artă modernă. Descoperind clădirea împreună cu bunicul ei, Mona a fost impresionată profund: culorile vii și uriașele rețele tubulare i-au lăsat impresia că se află în fața unei imense jucării, îi venea greu să creadă că un muzeu poate să aibă o înfățișare atât de puțin serioasă. Arhitectura răspândea în aerul lunii iulie o atmosferă ludică. De altfel, pe esplanada ușor înclinată din fața clădirii, doi băieți păreau că se distrează de minune: foarte atletici, executau un număr trăsnit. Cel dintâi întindea brațele perpendicular pe caldarâm, se ridica ținând capul în jos și picioarele în aer, țeapăn ca litera I, în timp ce al doilea se cățăra pe el și adopta aceeași poziție, sprijinindu-se cu palmele de tălpile lui. Mona a făcut o analogie cu Muzeul Beaubourg, a cărui arhitectură era și ea cu susul în jos.

Henry a confirmat: în loc să ascundă scările și ascensoarele, ventilația, conductele și țevile de apă și de curent electric, mașinăriile, totul era lăsat la vedere. Mona își imagina deja cum intră în tuburile uriașe și se dă-n sus și-n jos ca în montagnes russes, dar bunicul s-a grăbit să-i curme fantasmele de iarmaroc. A dus-o într-o galerie elegantă și cât se poate de clasică, să vadă o mică lucrare pe hârtie.

Un călăreț purtând o mantie roșie gonea pe un bidiviu alb care se avânta în spațiu, sărind, zburând cu o mișcare oblică de la stânga spre dreapta compoziției. Picioarele lui se întindeau orizontal înainte și înapoi, în felul în care e schematizat abuziv un galop iute sau o săritură peste un obstacol. Lucrarea era un studiu, adică ceva pregătitor, succint și cu siguranță neterminat. Desenul era foarte simplificat, avea chiar o stângăcie copilărească, fiindcă protagonistul și animalul nu erau de fapt decât un joc de linii de cerneală, lipsit de amănunte; se reduceau la niște siluete văzute din profil. Fundalul vibra într-o nuanță portocalie, sugerând o lumină de asfințit ori poate de zori, în timp ce în jur gravitau motive greu de deslușit, anevoie de cuantificat. Se distingeau patru, care se nășteau mai mult sau mai puțin în unghiurile vagului dreptunghi pe care era figurată scena. În stânga, jos, apărea un soi de pin scheletic așezat peste o suprafață de acuarelă verde; suprafață care se regăsea și sus, mai largă și înscrisă într-un contur la început dantelat, apoi rotunjit. În dreapta, mergând către centru, se afla sus o formă lungită rimând cu forma calului, aproape paralelă cu aceasta – un fel de nor care se ducea în preajma unui semicerc solar, el însuși sprijinit de spatele mantiei călărețului. Cât privește unghiul de jos, acesta era, ca să spunem așa, ponosit, decupat: o parcelă colorată rubinie și violacee năștea o rețea de rădăcini negre ce urcau spre cer. Răspândite cam peste tot, levitând parcă, niște spărturi întunecate punctau ansamblul. În fine, trebuia semnalat că această imagine se decupa pe un fond zugrăvit într-un albastru profund – culoare care era folosită și pentru corpul călărețului.

Mona a examinat timp de douăzeci de minute desenul, convinsă din plecare că, în spatele simplității lui aparente, se profila o mare complexitate. Îi plăcea și numele artistului scris pe etichetă, cu o sonoritate de cristal: Wassily Kandinsky…

— E un nume rusesc, a precizat Henry. S-a născut la Moscova în 1866. Iar micul desen pe care îl vezi aici datează din 1911. Putem deci spune că, atunci când l-a realizat, artistul era în toată puterea vârstei. Avea un temperament foarte echilibrat și rezonabil. Ar fi trebuit de altfel să devină profesor universitar. Când trecea la șevalet, avea întotdeauna grijă să se îmbrace foarte elegant, nu în halat, ci la costum….

— Ah, da? Pare mai degrabă să deseneze ca un copil.

— Întrucâtva, poate, dar îți mai amintești discuția noastră din fața tabloului lui Cézanne?

Da, Mona își amintea, dar a cerut să i se împrospăteze memoria. Prin urmare, Henry i-a explicat din nou că anumiți pictori încercau să revină la limbajul elementar al primei tinereți, împingând acest mod de expresie, aparent nepotrivit cu maturitatea, spre potențialul său maxim.

— Aici, Mona, există motive identificabile. Vezi care sunt?

— Văd un bărbat pe un cal alb; e îmbrăcat în albastru și are o mantie. Par că se duc spre cer. Dar, împrejur, e mai greu de zis. Există de exemplu niște chestii negre, ca niște fărâme de cărbune, care plutesc aproape peste tot, și stai să te-ntrebi ce-ar putea fi.

— Da, e imposibil să prinzi asta în cuvinte. Spațiul în care călărețul își ia zborul amintește vag de motivele din natură: un arbore, un cer străbătut de un nor, poate o colină, dar de fapt sunt niște forme libere, cu atât mai contrariante cu cât nu au ambiția să semene cu lucruri pe care le cunoaștem. Am putea așadar spune că sunt abstracte… Legat de asta, o să-ți spun o poveste. Într-o seară a anului 1908, Kandinsky se întoarce în atelierul său, situat în orașul german Murnau. Și, în penumbra acelor locuri familiare, descoperă deodată ceva complet neașteptat… Un tablou misterios plin de culori somptuoase, dar care nu dezvăluie nici un subiect. Nu cunoaște acea

lucrare și e foarte impresionat de ea...

— Cum ajunsese la el în atelier? Probabil că a vrut cineva să-i facă o farsă.

— Cel care a ticluit farsa a fost destinul... Iată explicația: în pâcla luminilor palide de crepuscul, nu și-a recunoscut de fapt unul din propriile tablouri. Acesta era răsturnat pe o parte. Și, pentru că era întors, nu-și dăduse seama că e vorba despre un peisaj. Nu a perceput decât niște explozii cromatice și niște linii care-și urmau propriul drum..

— Ah, deci era răsturnat... Înțeleg: contează doar frumusețea liniilor și a nuanțelor, în acuarelă, în cerneală. Am văzut oarecum asta la Whistler, îți aduci aminte?

— Desigur, Mona. Iar acum uită-te la călăreț...

— ...Călărețul, a continuat fetița, cu o voce care începuse deodată să vibreze de emoție, călărețul formează o linie oblică (a spus cuvântul cu oarecare mândrie) și țâșnește în sus, dar atât de exagerat, încât ai zice că e o rachetă! Iar galbenul, portocaliul, violetul par o explozie în mijlocul albastrului care înconjoară imaginea: e flacăra unei decolări spre cer.

Mona a mimat atunci cu mâna, paralel cu animalul lui Kandinsky și cu vastul nor pieziș, zborul unui avion. Și-a însoțit gestul cu un huruit puternic de motor, scos pe gură. Asta l-a dezmeticit pe Henry, care a prins degetele întinse ale nepoatei sale și le-a strâns duios. Își dădea seama dintr-odată că perioada când fusese executat acest desen coincidea cu data de naștere a aeronauticii. Așa încât i-a vorbit Monei despre isprăvile lui Louis Blériot, care a traversat Canalul Mânecii la bordul unui monoplan în 1909 și a evocat primele visuri de explorare spațială. Or, a explicat el, la Kandinsky, ca și la numeroși alți artiști din generația lui, exista o conjuncție între două influențe aparent opuse: pe de-o parte, le plăcea să se întoarcă la niște izvoare naturale, culturile populare, primitive, uneori rudimentare; pe de alta, erau atrași de toate implicațiile descoperirilor și inovațiilor tehnice de la începutul secolului.

— E ciudat, a adăugat Mona, au existat vreme îndelungată

milioane și milioane de oameni care voiau să meargă la cer, spunându-și că poate vor găsi paradisul! Iar aici, Kandinsky ne spune că vom putea merge cu ușurință să-i vizităm pe Dumnezeu și pe îngeri, chiar înainte să murim, mulțumită progreselor din timpul său!

Henry era împăcat: vorbele nepoatei lui erau cu siguranță bine potrivite, dar rămâneau marcate de o asemenea prospețime, încât a înțeles că fetița mai avea mult până să treacă pragul adolescenței… Constata, îndeosebi, că mai trebuia s-o învețe o sumedenie de nuanțe ca să priceapă tot ce ține de simbol. Kandinsky nu ne povestea, desigur, că vom putea da o raită rapidă în lumea de dincolo cu vreo mașinărie oarecare; se folosea de imaginarul cuceririi spațiului ca să îndemne oamenii să-și întoarcă fața către spiritualitate.

— Gata, a spus Mona după ce a chibzuit în liniște. Cavalerul e un om liber; galopează încotro are chef! Caută aventura! Iar aici, în plus, e albastru, iar asta e foarte important, pentru că albastrul e culoarea cerului. Tu mi-ai spus asta în fața *Frumoasei grădinărese* a lui Rafael. Călărețul albastru e o alegorie a spiritului nostru, care poate să meargă oriunde vrea.

— Iar călărețul albastru, sau *Blaue Reiter* în germană, va sluji drept simbol al unei întregi grupări de artiști. Mai mult, acest desen era destinat inițial să ilustreze revista acestui grup. În respectiva publicație, Kandinsky și prietenii lui arată că vor să acorde un spațiu larg poeticului și oniricului; vor ca artele și meșteșugurile să dialogheze, fără nici o deosebire ori ierarhie; vor să se elibereze de obligația de a reprezenta ceea ce există pur și simplu în fața ochilor noștri. Și privește, Mona: nici arborii, nici stâncile, nimic din acest peisaj nu seamănă într-adevăr cu ceea ce am putea percepe în natură. Seamănă mai degrabă cu niște imagini mentale, cu acele culori puternice și cu acele linii anarhice pe care le putem desluși în noi înșine, în vâltoarea unor flashuri abstracte care ne străbat conștiința…

— …și inconștientul, a intervenit Mona, care-și amintea lecția despre Klimt și evocarea lui Freud.

— Exact. Kandinsky nu vrea să se adreseze doar ochilor sau conștiinței omenirii, pentru că ar însemna să vorbească doar suprafeței ființelor. Vrea să se adreseze sufletului lor.

Mona a părut uimită și a rămas tăcută o bucată de vreme. Ce putea oare însemna să te adresezi sufletului cuiva? Henry i-a văzut mutra descumpănită. Și-atunci, brusc, s-a apucat să fredoneze. Avea o voce gravă, care-i îngăduia să dea vibrație sunetelor din profunzimea palatului. Era *Cavalcada Valkiriilor* de Wagner și, după ce a rostogolit câteva note *a cappella,* Monei i-au tremurat picioarele. Henry a zâmbit.

— Ai simțit, Mona, această putere a muzicii de a se adresa fibrelor tale cele mai sensibile: întregul tău suflet intră în rezonanță. Ei bine, Kandinsky, care era și un meloman avizat, voia ca pictura să se ridice la același nivel de intensitate și să dezvolte un nou limbaj capabil să creeze o emoție totală. Kandinsky a spus că vrea să ne învețe (Henry a citat din memorie) să „trăim latura spirituală a lucrurilor materiale și abstracte". Ce spune Kandinsky e că totul, absolut totul, poate fi sacru. Acordând atenție lumii din jurul nostru, celor mai mărunte forme ale sale, culorilor, contururilor, putem percepe ceva divin inclusiv în cel mai modest obiect meșteșugit la fruntariile stepelor rusești, inclusiv într-o dâră de lumină ori în simplul tril al unei păsări. Și-atunci, nu mai e nevoie să mergem în vreun templu pentru ca în fiecare dintre noi să se înfiripe o vâlvătaie lăuntrică: scânteia e pretutindeni.

Mona a continuat să privească minute bune desenul lui Kandinsky dar, în loc să se concentreze asupra călărețului, s-a cufundat în culori, în special în masa vibrantă de albastru și în ciudatele dâre rizomice de un negru dens. În mintea ei vuia *Cavalcada Valkiriilor.*

36
Marcel Duchamp
Să iscăm debandadă peste tot

Paul se dusese cu Mona la târgul din Évreux, în Normandia și, sub soarele de iulie, închiriase și instalase un mic stand sub cerul liber, înghesuit între un negustor de haine vechi și o baracă unde se făceau clătite. Expusese acolo jumătatea de duzină de telefoane cu disc pe care le demontase și le aranjase astfel încât să permită apelurile mobile. Modelul-vedetă era din lemn cu clopot de metal și amintea încântător de epoca lui Proust. Curioșii au trecut pe-acolo, s-au interesat despre ce era vorba și, în cele din urmă, s-au bulucit. Paul făcea demonstrație după demonstrație. Spre sfârșitul zilei, în jurul lui se creasе înghesuială. Cum nu era vorba decât despre prototipuri, ca să primești ulterior un aparat potrivit trebuia să faci rezervare: desigur, clienții se simțeau frustrați, dar asta îi ațâța și mai tare. Concluzia era foarte încurajatoare. Spre ora 19.00, Paul strânsese deja unsprezece comenzi, la trei sute de euro bucata... Un reporter de la ziarul local *Paris-Normandie* a venit la fața locului și i-a promis cel puțin o știre scurtă, apoi l-a fotografiat. Mona a sugerat ca, pentru poză, tatăl ei să țină un aparat din lemn într-o mână și un smartphone în cealaltă. Negustorul de haine vechi și vânzătorul de clătite erau mulțumiți: puhoiul atras de standul lui Paul le umfla cifra de afaceri. Pentru strădanie, Mona a primit o ditamai boneta roșie și o tartă cu brânză, plus salată fragedă.

Când să strângă taraba, Paul a fost abordat de un ultim client.

— Vă cumpăr pe loc aparatul din bachelită cu șase sute de euro!

Și i-a întins banii peșin, în bancnote mici. Lui Paul nu-i venea să creadă, dar a refuzat și a răspuns politicos că, deocamdată, doar înregistra comenzi.

Pe drumul de întoarcere spre Montreuil, Mona s-a uitat fără încetare la tatăl ei. În ciuda succesului din ziua aceea, rămânea neschimbat, modest și amabil. Se bucura pentru el. L-a întrebat cu

cât ar fi fost dispus să dea telefonul, iar Paul i-a răspuns că n-o să se despartă nicicând de exemplarul acela, pentru că era primul pe care izbutise să-l facă să funcționeze.

— Nici măcar pentru zece mii de euro? a insistat Mona.

Paul, vesel, a rugat-o să nu-i pomenească nimic mamei ei, dar nu l-ar fi vândut nici pentru cincizeci de mii de euro!

Atât de mult a bucurat-o pe copilă să-l audă divinizând acel mic obiect, încât i-a venit să-i sară în brațe. Era însă prea concentrat să șofeze. Iar ea nu voia să provoace un accident. Atunci, în lipsă de altceva, a strâns cochilia agățată pe firul de gută și i-a simțit nesfârșita esență afectivă și valoare mistică.

*

Ca să ajungă la Beaubourg, Henry și Mona treceau pe Rue Rivoli, o largă și frumoasă arteră marcată de spiritul lui Haussmann, pe care se afla, la numărul 52, le Bazar de l'Hôtel de Ville. Era un magazin mare, dotat la parter cu vitrine generoase. Într-una din ele fusese amenajată o baie, strălucitoare și complet echipată, cu cabină de duș având numeroase jeturi. Mona s-a întrebat ce s-ar întâmpla dacă ar veni cineva să-și facă toaleta, despuiat, sub privirile pietonilor. Henry i-a luat remarca ad litteram și i-a explicat că, începând cu secolul XX, o asemenea provocare ar fi putut prea bine să fie opera unui artist. Și i s-ar fi spus „performance". A detaliat:

— A existat, în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, o mișcare care se numea „Dada" și care a inventat un nou fel de cabaret, complet nebun, unde se făceau de toate și nimic: se zbiera, se țopăia, se dădea din mâini și din picioare, se recita. Anarhia oferită publicului era considerată o creație în sine și trebuia să exprime absurdul epocii. Dar pasiunea pentru performance s-a dezvoltat mai ales după cel de-Al Doilea Război Mondial: au început să fie considerate opere de artă niște acțiuni aparent contrare esteticii și bunului gust. Un bărbat care se lasă împușcat în mână, un cuplu împroșcându-se cu sudalme până la epuizare, un puști care se lasă zăvorât într-o structură ermetică de piatră și rămâne acolo preț de o

săptămână… Aceste acte anodine, prostești, violente, absurde puteau aspira la statutul de operă de artă.

Henry, care își simțea nepoata profund descumpănită, a așezat vesel cireașa pe tort:

— Și închipuie-ți că această aventură trăsnită a început chiar aici: la Bazar de l'Hôtel de Ville! Vrei să intrăm ca să te lămurești?

Mona a acceptat cu entuziasm. Totuși, în loc să împingă ușile batante ale magazinului, Henry a luat-o de mână și a călăuzit-o spre Beaubourg. De data asta, Mona chiar nu mai pricepea nimic.

Era un obiect suspendat: un suport din fier galvanizat pentru sticle numit „arici", alcătuit dintr-o bază și din cinci niveluri în formă de cerc cu diametrele din ce în ce mai mici, ultimele trei fiind identice. Pe fiecare dintre aceste cinci etaje ieșeau în afară la intervale regulate niște tije scurte care formau un unghi obtuz de circa o sută zece grade. Pe nici una din ele nu era pus la uscat vreun recipient de sticlă. Puteau fi numărate: treisprezece la primul nivel și câte nouă la cele trei etaje. Armatura era consolidată prin patru traverse verticale și prin câteva nituri vizibile care sudau ansamblul. Uscătorul era ținut în aer cu un fir, părând că se află în levitație; printr-un joc de lumini se vedea așadar umbra pe care o proiecta. În sfârșit, pe cercul care servea de postament, fusese scris cu negru, de mână: „Marcel Duchamp 1964/ Exempl./ Rrose".

Mona, tulburată, nu a reușit contemple obiectul atât de mult timp cât își dorea bunicul. Și pe bună dreptate: uscătorul de sticle cristaliza în sufletul ei niște fobii mai vechi. Ne-amintim cât de mult se temea de uscătorul aflat în prăvălia tatălui ei. Acum era cuprinsă de o indispoziție pe care o sporea nepotrivirea prezenței unuia dintre semenii acelui obiect, atârnat într-un muzeu prestigios. Chiar nu i se părea un lucru serios. Și, de aceea, Henry s-a apucat să-i explice că era ceva serios tocmai pentru că era neserios…

— Da, Mona, nu e decât un suport de sticle, un banal suport de sticle, așa cum găsim peste tot și pe care artistul însuși îl cumpărase

de la Bazar de l'Hôtel de Ville…

— Ah! De-asta m-ai lăsat să cred că o să intrăm, pentru ca până la urmă să mă aduci aici. Ce poznaș ești, Dadé!

— Poznașul, în cazul acesta, e mai degrabă autorul acestei lucrări: Marcel Duchamp. Ține-i minte numele, pentru că puțini sunt aceia care au avut atâta influență în secolul XX.

Mona s-a întrebat dacă nu cumva bunicul o lua peste picior. Părea totuși sincer. Și-a amintit atunci de operele monumentale din marmură și bronz semnate de Michelangelo și de Camille Claudel și a întrebat dacă și aici era vorba despre o sculptură.

— Într-un anume sens, i-a răspuns Henry, această lucrare poate într-adevăr fi considerată o sculptură, pentru că are volum și se desfășoară deci în trei dimensiuni, spre deosebire de un tablou care are doar două. Dar acestea sunt categorii tradiționale pe care Duchamp năzuiește să le distrugă. Acest suport de sticle nu a fost fabricat de Duchamp, nici măcar n-a fost transformat, revopsit sau mai știu eu ce. Duchamp s-a mulțumit să-l aleagă, ba chiar să-l aleagă tocmai pentru că nu prezenta nici o însușire deosebită. Nu era frumos, dar nici urât, era doar ceea ce era. Exista deja, fusese construit, iar din acest motiv, ca să desemneze obiectul, artistul a folosit termenul englezesc *ready-made*.

— Dar, Dadé, e oare o operă de artă?

— Ah! Asta-i marea întrebare! Marcel Duchamp ar fi răspuns că este o operă, însă o operă „care nu e de artă"! Nu știu dacă este o operă de artă. Știu în schimb că aici, chiar în clipa asta, ea devine o operă de artă în ochii noștri…

Mona s-a încruntat. A tăcut o clipă și a început să cerceteze mai amănunțit suportul de sticle, așa cum s-ar fi cuvenit s-o facă de la început. Un minut, două, cinci. Oare obiectul devenea operă de artă în ochii ei așa cum îi dăduse de înțeles bunicul? Henry a rupt tăcerea cu o frază celebră a lui Duchamp, decupându-i lent fiecare silabă, în speranța că va găsi un ecou în adâncul sufletului Monei:

— „Privitorii sunt cei care fac tablourile."

Copila a surâs. Se desfăta cu acea afirmație, gândindu-se că ea

însăși, o puștoaică oarecare, juca un rol capital de fiecare dată când mergea la muzeu; datorită ei, tablourile, sculpturile, fotografiile păstrate acolo se însuflețeau, se activau. Deveneau ceea ce erau, ba chiar mai mult. Ceea ce voia Henry s-o facă să înțeleagă intuitiv era că Marcel Duchamp, cu suportul lui de sticle și mai târziu cu alte *ready-made*, îi pune pe privitori în fața unui abis: începând de când sau de la ce prag încolo devine un obiect operă de artă? Duchamp nu oferă un răspuns, dar pune întrebarea (ori mai degrabă o sugerează) prin intermediul unui gest minimal, lipsit de orice preocupare estetică sau morală.

— Vezi tu, Mona, Duchamp a înmulțit provocările. De pildă, a conceput în 1917, sub anonimat, o lucrare intitulată *Fountain,* care era un simplu pisoar răsturnat, și apoi a cerut să fie expusă printre sculpturi și tablouri. Comitetul expozițional s-a opus, deși promisese că nu refuză pe nimeni. Prin această farsă, Duchamp plasa juriul în fața unei întrebări eterne: începând de când putem considera că un obiect devine operă de artă? Trebuie să imite ceva din natură? Sau, dimpotrivă, să se deosebească de ea? O semnătură e îndeajuns? Ori faptul că e așezată într-o galerie? Iar, în acest caz, cine o evaluează? Potrivit căror criterii? Chiar dacă suportul de sticle sau pisoarul nu sunt nici frumoase, nici interesante în mod imediat, ele îi slujesc lui Duchamp drept argument prin reducere la absurd…

— Poate, Dadé, dar eu cred că în fața unei opere de artă trebuie să fii emoționat!

— Desigur. Sunt însă unii care îți vor zice că nu e problema lor și că viziunea lor poate de asemenea fi legitimă. În plus, Mona, neputința de a înțelege, îndoiala, neliniștea, furia ori chiar râsul – să nu uităm că toată povestea asta e străbătută de umor – sunt emoții.

În sinea ei, Mona își zicea: „E-adevărat că lucrarea asta mă scoate din sărite, dar e tot atât de-adevărat că fierătania asta spânzurată în mijlocul muzeului mă amuză".

— La urma urmei, a spus ea cu voce tare, mi-e drag dispozitivul ăsta al tău, și-n plus e simpatic așa cum plutește prin aer. Parcă e călărețul albastru al lui Kandinsky: curată rachetă!

— Că veni vorba de rachetă, Duchamp a zis cândva că s-a dus la un salon de aeronautică împreună cu prietenii lui Fernand Léger și Constantin Brâncuși, artiști la rândul lor. În timpul vizitei, dă peste o splendidă elice de avion. Le declară amicilor lui că nicicând o mână de om nu va face ceva mai izbutit. Și a tras concluzia că pictura a murit…

— Sunt convinsă că spunea asta pentru că nu prea le avea cu pensula…

— Te-nșeli, Mona, Marcel Duchamp se simțea foarte bine în fața șevaletului. În schimb, în primii ani după 1910, are sentimentul că e o tehnică depășită și dorește să arunce în aer imaginea clasică a artei. Nu întâmplător, acest suport de sticle datează din 1914, e făcut la doar câteva luni după vizita la salonul de aeronautică unde a căpătat convingerea că pictura a murit…

— Mi se pare mai degrabă că e din 1964. Asta scrie pe metal, uită-te!

— Nu-ți scapă nimic. Închipuie-ți că Marcel Duchamp și-a cumpărat suportul de sticle în 1914. Prin urmare, suportul de sticle original e cu adevărat din acel an. Totuși, într-o zi, sora lui Marcel aruncă din greșeală obiectul, fără să știe că era vorba despre o lucrare a fratelui ei! De aceea, Duchamp a cumpărat niște suporturi de sticle asemănătoare celui dintâi și le-a semnat, mai ales în 1964, ca să le doneze unor muzee. Într-un anume sens, sunt așadar niște replici ale originalului. În altul, e absurd să vorbești de replici și de original câtă vreme, încă din 1914, suportul de sticle în cauză era similar oricărui altul pe care-l puteai găsi la Bazar de l'Hôtel de Ville…

— Te ia cu durere de cap când te gândești la Duchamp ăsta!

— E o persoană care vrea în permanență să demoleze convențiile. Distrugând principiile care ne guvernează viața cotidiană, ne atrage atenția asupra uzanțelor societății, asupra a ceea ce aceasta consideră că e un comportament normal. Demontează mecanismele și ne arată astfel că ceea ce pare incontestabil nu e de fapt așa.

— Înțeleg…

— Uită-te ce scrie pe suportul de sticle: „Rrose": e o trimitere la

„Rrose Sélavy‟.

— Cine-i asta?

— E numele unui personaj fictiv, o femeie căreia Duchamp îi împrumuta adesea identitatea, travestindu-se. Când credeam că bărbații stau obligatoriu într-o parte și femeile în cealaltă, vine Duchamp și ne sugerează că aceste categorii sunt interschimbabile.

— Zău așa, Duchamp al tău chiar a iscat debandadă peste tot!

— Ei, da. Lecția lui Duchamp e, într-adevăr, că trebuie să ducem talciocul în tot locul, să creăm peste tot dezordine, ca în bazar. Prin acest suport de sticle, putem considera că a făcut-o în mod literal, dar viața și întreaga lui operă au fost dedicate subminării regulilor și a stării de fapt, inclusiv în locurile cele mai serioase, începând cu muzeele…

Când a părăsit sala, Mona se întreba unde dispăruse ariciul tatălui ei – simbol sordid al alcoolismului său. Își amintea de acea zi când, în semiîntunericul dughenei, îl împodobise cu diverse portchei în formă de inimă ca să-i spună lui Paul cât îl iubește. „Făcusem deci o sculptură…‟, a conchis ea. Apoi și-a spus că Marcel Duchamp era, în felul lui, un magician, pentru că ne punea la dispoziție această extraordinară posibilitate de a transforma totul în artă. Acest confuzie între viață și artă a făcut-o să tresară. Era prea frumos ca să fie adevărat…

37
Kazimir Malevici
Fii autonom

Camille avea o expresie încordată, cu maxilarele crispate. Își însoțea fiica la centrul de oftalmologie unde micuța trebuia să urmeze seria de analize pe care i le prescrisese doctorul Van Orst chiar înainte de vacanță, pentru control. Printre teste se afla și măsurarea tensiunii oculare, care consta în proiectarea unui flux ușor de aer pe cornee; Mona găsea că senzația era foarte neplăcută. Camille își privea fiica și îi venea să urle de furie, într-atât o apăsa primejdia de orbire care plana asupra copilei. Dar și ea s-a stăpânit.

În sala unde-și aștepta rezultatele alături de alte câteva persoane care stăteau cuminți pe scaune, Mona a făcut o prinsoare: și-a zis că, dacă izbutea să numere până la treizeci în mai puțin de douăzeci de secunde, analizele vor fi bune. S-a uitat la ceasul de la mână, și-a ținut respirația, a înșirat numerele, a reușit ce voia. Era însă prea ușor. Un pariu adevărat ar fi mai degrabă „să se fandosească", așa cum zicea tatăl ei. A hotărât atunci că, dacă reușea s-o facă să râdă pe mama ei în mai puțin de zece minute, veștile aveau să fie bune. Era 15.11; la 15.13 a sporit scălâmbăielile, ceea ce a scos-o din fire pe Camille, care i-a poruncit să se oprească. La 15.15, a încercat cu o cimilitură nătângă, dar fără efectul scontat. La 15.18 a mai încercat o maimuțăreală. Nu mai avea timp. Atunci, copila, convinsă că viața ei depindea de râsul lui Camille, s-a decis să zăpăcească lumea din sala cufundată în tăcere: la 15.19 s-a ridicat și le-a propus pacienților o ghicitoare. Camille se simțea iritată, dar Mona nu s-a așezat la locul ei: și-a rânjit incisivii ca o rozătoare, și-a pus mâinile îndărătul capului aplecat în față, apoi le-a lipit vertical chiar deasupra cefei și le-a plesnit una de alta.

— Știți ce-i asta? a întrebat ea publicul.

Ușor agasată de spectacolul improvizat, asistența a bombănit.

— Un iepure care merge pe motocicletă fără cască! a trântit Mona,

triumfătoare.

S-a întors și a ridicat din umeri, cu un aer abătut. Camille a ridicat privirea spre cer și a cedat, scoțând un mic și fermecător hohot de râs. Era 15.20.

*

Henry a aflat de la Camille că analizele medicale ale Monei nu doar că nu identificaseră vreo anomalie, dar și confirmau o rarisimă calitate a percepției, mult peste un nivel de excelență. Din sfială, Mona nu-i povestise niciodată bunicului că doctorul Van Orst o anunțase cândva că are o acuitate vizuală de 18 din 10, adică cea unui trăgător de elită sau a unui pilot de vânătoare. Henry a fost încântat de veste, dar, prudent, nu a lăsat să i se vadă fericirea. *Ochiul absolut*… Da, poate că Mona se bucura de un *ochi absolut…* Nu doar că avea o inimă de aur, dar, fără doar și poate, avea aur și în ochi. Va putea deci să înțeleagă, în spatele aparentei lui austerități, uriașa forță a unui pictor obscur: Kazimir Malevici.

Era o simplă cruce neagră, pe fond alb. O cruce greacă, cea ale cărei brațe orizontale și verticale au aceeași lungime și a căror intersecție e situată în centrul fiecăruia din ele. Cele două brațe erau groase. Și unul, și celălalt păreau să ocupe circa o treime din suprafața de unde se nășteau, ținând seamă că tabloul măsura optzeci de centimetri pe optzeci. În realitate, nimic nu era foarte structurat și nici foarte geometric. Simetria era oscilantă. Dreptunghiul orizontal avea niște laturi îndeajuns de oblice ca să pivoteze spre trapez, iar vârful crucii se înclina imperceptibil spre stânga compoziției. Liniile nu păreau strict uniforme și nici riguros proporționate. Cât privește negrul și albul, aveau o textură care producea o mulțime de nuanțe și de asperități. Deși avea o sobrietate și un minimalism categoric arid, opera nu era mai puțin vibrantă, dacă nu chiar senzuală.

În ziua aceea Mona era pusă pe șotii. Ah! Bunicul, după ce o dusese săptămâna trecută în fața unui suport de sticle, o călăuzea

acum în fața unei cruci negre pe fond alb, fără fructe, fără fețe sau peisaje, fără bătălii sau detalii, fără măcar o pată de roșu sau un vârf de galben. Pentru că părea că vrea să o pună la încercare, lăsând-o să stea o groază de vreme în fața unui aproape nimic, ei bine, avea să îndure. După patruzeci de minute, Henry a rupt tăcerea.

— Kazimir Malevici s-a născut în 1879 în ceea ce astăzi este Ucraina, dar care în epocă era Imperiul Rus. Pe vremea aceea era cea mai mare țară din lume, cârmuită de un țar atotputernic. Când pictorul moare, în 1935, Rusia devenise URSS, un teritoriu și mai vast încă, imens, dominat de o dictatură totalitară.

— Ce s-a întâmplat?

— La început au fost niște muncitoare în grevă, nemulțumite, care s-au ridicat și l-au făcut pe țar să capituleze în 1917. Malevici a susținut această revoluție, chiar a participat la ea – precum mulți artiști din generația lui. Avea un temperament revoluționar…

— Oh! Asta-mi amintește de David! Însă mi-e greu să cred că se poate face revoluție cu un tablou ca ăsta.

Și totuși… și-a zis Henry. Există mii de feluri de a te revolta, de a te indigna, de a cere dreptate, de a asmuți mulțimile împotriva puterii existente. Totul e să găsești un mod de expresie potrivit contextului. David îl găsise, cu siguranță. Or, ceea ce trebuia s-o facă pe Mona să priceapă era că această cruce, această simplă cruce, redusă doar la ea însăși, pe fond alb, „acest zero al formelor‟ cum zicea Malevici, era și ea, în 1915, un butoi de pulbere…

— De fapt, a reluat Henry, când Malevici pictează și expune acest tablou, se alătură unui curent artistic foarte important în Europa: futurismul. E un curent care preconizează schimbarea continuă, metamorfoza radicală, tot timpul, adesea cu violență. Ei bine, Malevici, cu abstracțiile lui de o extremă austeritate, împinge această logică până la consecințele ei cele mai neașteptate: trebuie să înțelegem că suntem datori să oferim lucruri elementare, care se află în adâncul nostru, ca să provocăm schimbări în lume. Putem oferi culorile care ne bântuie sufletul, o linie simplă, un cerc, o cruce, un pătrat, o diagonală, interioritatea noastră cea mai sobră, mai pură,

ca să iscăm răsturnări uriașe.

— E ciudat, a șoptit Mona: vezi, la început crezi că această cruce e doar o cruce, o simplă cruce! Dar, de fapt, liniile sunt ușor înclinate. Ceva se mișcă; crucea e vie. E vie pentru că… pentru că…

— Pentru că freamătă, a completat Henry. Malevici exprimă tresăltările și ritmurile cele mai infime, cele mai intime, care apoi dictează mersul întregului univers: direcția, forța gravitațională, fluiditatea, trecerea prin spațiu, mișcarea de revoluție a atomilor și a planetelor. Malevici exprimă acel grad minimal al acțiunii, germenul ei, tremurul ei inițial pornind de la care există și se desfășoară toate posibilitățile.

— Dar, Dadé, crucea este și povestea lui Isus! Oare Malevici știa că pictează un simbol religios?

— Desigur. Când a pictat-o, se gândea și la asta… Cu atât mai mult cu cât Malevici are un temperament foarte spiritual, aidoma lui Kandinsky. Din acest punct de vedere, abstracția lui este o pârghie revoluționară, pentru că exprimă refuzul materialismului.

— Refuzul cui?

— Materialismul este întâi de toate o viziune asupra lumii, care spune că universul este alcătuit doar din materie și că e inutil sau iluzoriu să ne preocupăm de ceea ce este divin, sau, cum zic savanții, de ceea ce este „transcendental". (Mona a repetat cuvântul în minte.) Or, Malevici rămâne foarte atașat de ceea ce este invizibil, impalpabil. Deși crucea asta nu e o cruce creștină așa cum vedem în biserici, ea are totuși o aură sacră.

— Dar oamenii care vedeau această cruce percepeau tot ce mi-ai spus?

— Unii vedeau în ea o provocare stupidă; alții admiteau că era ceva revoluționar. În contextul anului 1915, se simțea că Malevici încerca să elibereze arta de toate convențiile ei, încercând să-i transmită un suflu nou. Cel mai uimitor însă e că tablourile lui Malevici, pe care le-ai putea crede inofensive datorită austerității lor, au ajuns să creeze probleme serioase. O să-ți explic.

Mona și-a luat un aer excesiv de sobru.

— În 1922 se naște Uniunea Sovietică, iar Malevici e mai degrabă favorabil acestei uriașe schimbări politice și sociale în care se trece de la un regim al privilegiilor, cel al țarului, la un sistem numit comunism. Foarte repede însă, mulți comuniști încep să fie alergici la artă, la tablouri, la pictură…

— Adică?

— Ei bine, printre comuniști existau mulți care priveau cu adversitate ceea ce era prea intelectual, prea individualist în artă. În ochii lor, astfel de căutări avangardiste erau opuse unei societăți egalitare; transformau cultura într-o excepție aristocratică, rezervată unei elite. Mai mult: foarte iute, s-a dorit ca arta să fie strict în slujba cauzei revoluționare și a Uniunii Sovietice.

— Așa că Malevici, cu crucile și pătratele lui, părea un nătărău…

— Părea mai ales nebun și oarecum primejdios. Cineva care picta forme atât de simple și care declara că totul e posibil, că fiecare din noi putea să se încreadă în propria interioritate, în ceea ce vedea în el însuși, în subiectivitatea lui, nu era văzut cu ochi buni. Închipuie-ți deci că lui Malevici i s-a interzis să mai producă astfel de cruci, astfel de lucrări monocrome, astfel de tablouri reduse la texturi și geometrii pure. Era supravegheat, umilit, și a murit destul de repede, la mijlocul anilor ’30, de cancer. Ceea ce vrea Malevici să arate e că tabloul este un spațiu autonom. „Autonom‟ vine din grecescul *nómos*, care înseamnă lege, și *autós* care înseamnă „însuși‟. Un lucru autonom este așadar un lucru care se guvernează singur, care-și creează propria lege. Prin geometria sa elementară, arta lui Malevici derivă din norme care nu-i aparțin decât ei. E o artă care se desparte complet de natura înconjurătoare. Imitarea acestei naturi ar fi o înrobire, o alienare, o întemnițare.

— E interesant, Dadé, pentru că tata îmi spune uneori că, într-o bună zi, când o să mă fac mare, o să fiu și eu autonomă. Acum pricep mai bine.

— Malevici îndemna pe toată lumea să navigheze prin „abisul liber alb‟ și prin infinit, după pofta inimii. Greșeala, în privința acestei cruci, dar și a *Pătratului negru pe fond alb*, ar fi să le vedem ca pe

un punct final al istoriei artei, ca pe un voal de doliu care să însemne că pictura a murit…

— …pictura care ar fi murit. Mi-ai spus că asta gândea Marcel Duchamp.

— Atât doar că Malevici nu crede deloc asta: dimpotrivă, e convins că va renaște grație abstracției sale pe care o numește „suprematistă". Renaște pentru că se întoarce la un stadiu elementar și embrionar de o bogăție nesfârșită. De altfel, fără să ne dăm seama, există în tot ce te înconjoară multe elemente, mai ales în design și în arhitectură, care sunt inspirate de acest tip de abstracție de la începutul secolului XX…

A fost nevoie de intervenția unui paznic ca să-i smulgă pe Mona și pe bunicul ei din meditație.

— Ia spuneți, voi ăștia doi, ați pus cumva la cale ceva necurat?

— Ceva necurat? s-a mirat Henry. Dar de ce, vă rog?

— A trecut un ceas de când vă tot uitați la crucea aia! Nimeni nu se uită la ea mai mult de zece secunde.

— Fii serios, prietene: un bătrân și o fetiță! Ce-ți trece prin cap! Încă o clipă și n-o să vă mai necăjim până săptămâna viitoare.

— Încă cinci minute… Nici o secundă în plus.

Paznicul s-a dus să se așeze la loc, fără să-i scape din ochi pe cei doi.

Mona a pufnit în râs.

— Bun, ajunge, trebuie să mai lăsăm tabloul ăsta și altora.

38
Georgia O'Keeffe
Lumea e carne și sânge

Vacanța de vara trecea încetișor. Peste săptămână, Mona își petrecea cea mai mare parte din timp în centrul de activități recreative din Montreuil, dar își găsea cu greu prieteni noi. Nu că s-ar fi izolat, abătută, fără să vorbească cu nimeni, nici vorbă. Pur și simplu îi lipseau Jade și Lili. În complexul respectiv erau interzise ecranele, în schimb exista o bibliotecă mare. Mona s-a dus acolo și l-a întrebat candid pe agentul municipal care supraveghea locul:

— Pot să scriu?

Era o întrebare cel puțin nepotrivită, în orice caz absolut inedită, dar nimic n-o împiedica pe o tânără să ia un stilou și să-și spună propriile povești în loc să le citească pe ale altora. Mona s-a așezat în umbra unui ungher, a scos din geantă un caiet mare cu coperți roșii, un creion și o gumă. Venise vremea să-și țină propriul jurnal, ca să-și aștearnă impresiile, să bată câmpii pe seama stărilor ei sufletești și să-și strige speranțele…

A vrut să vorbească mai întâi despre ziua pe care o trăia atunci, dar și-a dat seama că, înainte să ajungă la descrierea prezentului, va trebui să parcurgă în minte șirul săptămânilor ritmate de vizitele ei împreună cu Henry la Luvru, la Orsay și la Beaubourg. Dacă va avea îndoieli, o să-i ceară oare bunicului s-o ajute? Și-a zis că, mai degrabă, o să caute singură răspunsurile. A închis așadar ochii. A revăzut fresca degradată a lui Botticelli: Venus, cele trei Grații, Cupidon și tânăra care-și primea cadoul. A pus mâna pe creion și, cu un scris îngrijit, a înșirat aceste cuvinte: „Dadé m-a învățat mai întâi să primesc."

*

Din pricina aerului încins de iulie, platanii din Paris păliseră. În

timp ce mergea alături de bunicul ei, Mona a observat fenomenul și s-a întrebat:

— Unde se duce verdele copacilor când se duce?

Henry s-a oprit brusc. De bună seamă, întrebarea n-avea nici o noimă din punct de vedere științific. Rămânea totuși o enigmă care avea adânci ecouri metafizice. A scrutat în tăcere zarea și, în cele din urmă, a sugerat cu o voce calmă și gravă:

— E-adevărat, Mona… Încotro se duc albul zăpezii când se topește, roșul vulcanului când se stinge, purpuriul amarantului când se ofilește, negrul părului când devine sur, albastrul cerului când slăbește ziua? Poate există un paradis pentru culori? Sunt sigur că, acolo, se pun pe cântat și descântat, încep să vuiască, se îmbulzesc și se amestecă între ele. Apoi își iau zborul. Și-apoi se întorc, la nesfârșit.

În clipa aceea, Mona a văzut un castan enorm, semănând cu un gigant.

— Pff, vezi, Dadé, galbenul frunzelor, în curând, odată cu venirea toamnei, o să devină portocaliu: și, dacă-l privesc îndelung, galbenul ăsta poate se va prelinge în mintea mea. Și poate că paradisul culorilor e chiar mintea mea! a strigat ea.

Zâmbea, însuflețită de noua ei descoperire, căreia îi simțea farmecul liric… Dar, dintr-odată, fața ei vioaie și prietenoasă s-a posomorât.

— Dacă o să orbesc, sper că paradisul culorilor va rămâne în capul meu…

Henry a rămas fără cuvinte. Complet fără cuvinte. A luat-o de mână și a condus-o spre muzeu, cu ochii înnegurați de amărăciune. Poate că pictura Georgiei O’Keeffe putea să le aducă alinare.

Erau niște mase zvelte și sinuoase de culori distribuite cu o pensulă extrem de precisă. Apăreau, atent decupate și foarte lizibile, un fel de valuri sau de limbi de roșu, de galben și de portocaliu, care puteau lăsa impresia unei pure abstracții cu tente de lavă. Dinamica tabloului, ritmată de un soi de succesiune stratigrafică, era ușor înclinată fiindcă liniile de stratificare, departe

de a fi rigide și strict orizontale, unduiau și se aplecau de la stânga spre dreapta. Nimic abrupt, nici un unghi, doar o șerpuire, un tangaj luminos. Dar, privind mai atent, se desena cea asemănător unui peisaj. Partea superioară, dominată de norii de roz, de galben și de alb, evoca un cer incendiat de crepuscul ori de auroră; dedesubt, o striație mai subțire și arcuită, mergând de la negru la gri, semăna cu un masiv stâncos; iar acest masiv încadra jumătatea inferioară a lucrării, în care se înfoiau și se legănau niște pânze vibrante de culori calde, decolorându-se în nuanțe carnale în partea cea mai de jos. Or aceste pânze aminteau norii situați mai sus, le răspundeau în ecou, fiind, probabil, reflectarea lor liberă și ușor deformată în oglinda unei ape. Și iată ivindu-se subiectul latent: ai fi zis că e un lac în fuziune la poalele unui munte întunecos, sub un cer spasmodic cu aromă de fructe.

Săptămâna precedentă, studiase îndelung, fără să scoată o vorbă, crucea lui Malevici, ca să pună la încercare răbdarea lui Henry. Dar, de fapt, această interminabilă ședință de contemplare o călise. Fără să se silească, fără sentimentul că se chinuie, a reușit astfel să studieze lucrarea fără zăbavă ori trudă.

— Georgia O'Keeffe s-a născut în Statele Unite, în 1887. Pe vremea aceea era o țară foarte tânără. Și mai ales o țară foarte întinsă, în plină expansiune economică și culturală. Georgia O'Keeffe era de origine maghiară pe linie maternă și irlandeză după tată. La New York l-a avut ca profesor pe William Merritt Chase, cel mai strălucit dintre pictorii epocii, o adevărată vedetă, dar care rămânea profund influențat de concepțiile estetice ale vechiului continent, în mod special de impresionism.

— Pe profesori, pe de-o parte, îi iubim enorm, a strecurat Mona; dar pe de alta, odată și-odată trebuie să încetăm să le mai fim elevi. Pariez că asta a înțeles Georgia O'Keeffe…

— Da. S-a lepădat cu bună știință de tot ce învățase și a pornit-o de la zero. Prin asta, se alătură artiștilor care au dezvăluit și au construit spiritul american. Ai putea spune, Mona, în ce constă el?

— Pentru mine, Dadé, în America totul e imens: sunt peisaje cu

deșerturi, cu lacuri și lanțuri muntoase, și-apoi sunt uriașii zgârie-nori din New York. Da, în America totul este imens!

— Georgia O'Keeffe a pictat atât orașele verticale, colosale, cât și natura amplă și generoasă care se întinde cât vezi cu ochii. E o artistă a Americii urbane, dar și a Americii rurale, și oferă în tablourile ei o exactă măsură a lipsei de măsură.

— În orice caz, aici e vorba mai degrabă de natură decât de oraș.

— Într-adevăr, e Lacul George, un sit extraordinar la poalele munților Adirondacks. Fusese deja reprezentat în numeroase rânduri de către pictorii americani ai secolului al XIX-lea, niște peisagiști care în felul lor erau și exploratori, aventurieri. Studiau atent teritoriile sălbatice și le omagiau prin pânze vaste, care prezentau Statele Unite ca pe un nou Eden. Or, vezi tu, lucrarea Georgiei O'Keeffe se înscrie în această filiație: Lacul George, masivul negru-gri care se afundă în el și cerul de deasupra nu mai sunt recognoscibile, fiindcă au fost supuse unei puternice abstractizări. Au ajuns niște striații. Dar aceste striații, prin jocul sinuozităților, prin nuanțele și degradeurile cromatice, seamănă cu niște fâșii de brocart moale și ocrotitor, cu niște valuri calde.

— Ai zice că natura s-a transformat în dezmierdări…

După ce a șoptit aceste cuvinte, Mona a apucat mâna lui Henry și și-a înfipt puternic unghiile în ea. Zgârietura l-a durut și i-a despicat și sufletul. Poate că această înrudire între natură și mângâieri îi deștepta primele senzații ale copilăriei, îi evoca suflul îmbătător al aerului cald sau mirosul primăverii. Iar când se cufunda în aceste amintiri foarte vechi, Henry nu reușea niciodată să scape de melancolie. Ce ciudat i se părea să admită că avusese și el vârsta Monei! Ce amețitor i se părea că Mona va avea într-o zi vârsta lui!… Cum se exprima el când avea zece ani? Cum avea să se exprime ea când va avea de opt ori mai mult? Liniile Georgiei O'Keeffe au început dintr-odată să sfârâie precum cărbunii încinși. Natura devenise o mângâiere, și mângâierea o flacără.

— Georgia O'Keeffe a cunoscut notorietatea mai ales pictând flori, în cadraj foarte strâns. Și, așa cum această priveliște a unui lac te-a

dus cu gândul la niște mângâieri, corola de petale, pistilul, tija, în felul în care le-a pictat ea, îți evocă anatomia umană, o parte a corpului. În acest caz vorbim despre „biomorfism".

— Aha! Privește, Dadé, tot ce e roșu și roz! Jos, pare că vedem niște niște limbi sau niște buze. Eu zăresc trei guri, iar sus, în nori, parcă e cineva care stă lungit și îi vezi în același timp picioarele și fesele! E nostim foc, Dadé, pentru că eu, când ridic ochii spre cer, văd adesea tot soiul de lucruri, de animale, dar aici, cu siguranță, deasupra muntelui plutesc trei perechi de fese. E tare biomorfismul ăsta!

Și Mona a izbucnit în râs. Henry s-a mulțumit să-și încrunte sprâncenele ca să se prefacă stupefiat, dar a trebuit să admită că interpretarea fetei, oricât de puerilă ar fi fost, era justă. Și asta l-a scutit pe bătrân să-i mai explice că viziunile Georgiei O'Keeffe erau faimoase pentru aluziile la organele genitale feminine… Dacă ar fi vrut, Henry ar fi putut profita ca să explice că artista își afirma propria identitate sexualizând la feminin flora și peisajele. Această grilă de lectură i se părea totuși insuficientă. Așa că a recurs la o explicație mai puțin erotică și mai filozofică.

— Mona, când ne gândim la propriul nostru corp, avem în general impresia că există de-o parte un spațiu și de cealaltă, înăuntrul acestui spațiu, prezența noastră diferită de el: o unitate într-un ambient. Însă pictura Georgiei O'Keeffe ne îndeamnă să simțim lucrurile altfel. La ea, elementele lumii se transformă în elemente anatomice, elementele anatomice în elemente abstracte, elementele abstracte în elemente ale lumii, și tot așa. Parcă totul ar fi prins într-o buclă, într-o combinare indisociabilă. Ai putea să-mi spui care este forma dominantă în acest tablou?

— Ezit între linia dreaptă și cea curbă, a spus ironic Mona, căreia întrebarea i se părea prea ușoară, dar cred că o să aleg curba…

— Există, peste curbele care se îndreaptă într-un sens și altele care pornesc într-o direcție opusă, niște contracurbe. Acest joc formal al curbelor și contracurbelor constituie o materializare perfectă a fluidității. Am putea citi asta în sens propriu și să

considerăm că reprezintă expresia extremă a lichidității apei sau a fluctuațiilor aeriene ale cerului și ale maselor de vapori care plutesc pe el, care se lungesc și se destramă, se regrupează. Georgia O'Keeffe era foarte atentă la aceste fenomene atmosferice. Cred însă că se cuvine să mergem mai departe: în ochii ei, această fluiditate este chiar cea a naturii cosmosului, este fluxul care unește toate corpurile din univers. Nu există, de-o parte, corpurile biologice ale ființei umane și, de cealaltă, corpurile minerale ale unui munte și ale unui lac: sunt angrenate în același circuit. Așadar e firesc să percepem, diluate în acest peisaj, membrane, membre și senzații epidermice.

— Ba chiar, Dadé, în acest caz am putea spune că există niște răni. Când înțelegem că acest peisaj e și un fel de piele, ne putem închipui că sângerează. (A făcut apoi o pauză lungă.) Pff, cu siguranță mă înșel.

— Eu cred că nu te-nșeli deloc, Mona. Chiar deloc… Ai priceput lecția Georgiei O'Keeffe, care ne spune că lumea e carne și sânge.

Fără să mai insiste, pentru că nu voia s-o deruteze pe Mona, Henry s-a gândit la Merleau-Ponty, filozoful fenomenologiei. El e cel care vorbea despre „carnea lumii‟ sau de „carnea universală a lumii‟. Explica nu doar că percepția umană simte cerul, muntele și lacul; dar și, mai mult, adăuga el, cerul, muntele și lacul – pentru că sunt carne – simt la rândul lor omul, a cărui percepție le penetrează…

Apoi, brusc, Mona a ridicat brațele. Un val de sânge îi înviorase obrăjorii și părea că i se zbârlise părul, electrizat de o revelație. Fiindcă micuța deslușise o infimă nuanță de verde, aproape imperceptibilă, în șuvoiul de culori calde ale pânzei, care i-a amintit de arborii pe care-i văzuse cu două ore în urmă. Unde se duc nuanțele vieții după ce se duc? Acum aflase dezlegarea acestei enigme.

— Dadé! Aici e paradisul culorilor! L-am găsit! E în pictură…

39
René Magritte
Ascultă-ți inconștientul

În acea zi de august, Mona împlinea unsprezece ani. Pentru fiecare dintre aniversările ei, ritualul era același: la ora gustării de după-amiază, tatăl ei împodobea prăvălia din Montreuil, punea o masă mare, făcea niște cookies cu ciocolată în care înfigea lumânările.

Existau patru surprize, au anunțat părinții ei. Mona s-a pus să cerceteze locurile, înfulecând prăjituri. În doar câteva minute, copila a descoperit trei – trei pachețele: o cutie drăguță cu un joc cu cincizeci și două de cărți; o pereche de cercei și un plic cu șaizeci de euro. Mona țopăia de încântare, dar, după ce a scotocit îndelung peste tot, s-a lăsat păgubașă în privința celui de-al patrulea cadou. Camille, cu un gest scurt din bărbie, i-a sugerat să dea o raită prin partea din spatele prăvăliei. Mona s-a repezit acolo, dar a încremenit brusc gândindu-se la bunica ei. Mintea ei a făcut în mod ciudat legătura între amintirea acesteia și figurinele Vertunni pe care, între timp, Paul le epuizase. Imaginile lui Colette Vuillemin și ale micuțelor personaje din plumb i s-au întipărit împreună în cap. Din fericire, n-a avut timp să se posomorască de tot, fiindcă un zgomot a făcut-o să tresară puternic, înlăturându-i tristețea.

— Tată, mamă, am auzit o chestie ciudată!

„Chestia ciudată" s-a mai auzit o dată, mai deslușit. Și încă o dată. Monei a început să-i bată puternic inima-n piept. S-a apropiat, tiptil. Era exact ce bănuise. Într-un colț, lungit pe-o parte, scâncea un adorabil pui de prepelicar; și-a apropiat mâna, iar el i-a mușcat-o în joacă. L-a mângâiat pe păr, cu respirația tăiată, tulburată de senzația de gingășie care-i pulsa sub mână.

Mona s-a uitat adânc în ochii animalului; animalul s-a uitat adânc în ochii Monei. S-a lins pe bot și s-a ridicat pe minusculele lăbuțe din față. Desigur, cadoul era această făptură firavă. Mai era însă și

altceva, a înțeles ea, ceva greu de calificat. Grație acestei imediate afinități elective între animal și copil, era o conștientizare. O conștientizare a membranei lumii. Lumea ca loc împărtășit, urzeală a vieții.

— Te numești Cosmos, i-a spus Mona, cu ochii în lacrimi și sufocată de fericire.

Iar Cosmos a lătrat de două ori.

*

Henry nu era de acord ca nepoata lui să vină cu cățelandrul în geantă la muzeu. Mona a consimțit, însă și-a propus să îi repete lui Cosmos lecția zilei când va ajunge acasă după vizită. Lui Henry i s-a părut atât de sucită ideea, încât a fost de acord. Cu o undă de ironie, i-a sugerat deci Monei să pozeze sau să găsească o fotografie cu acea operă de artă ca să o arate câinelui.

— Da, mi se pare logic, a spus ea cu un aer foarte serios.

A anunțat că va lipi reproducerea pe frumoasele cărți de joc plastifiate pe care le primise de ziua ei. Va avea astfel un suport rigid.

— Cosmos o să dea din coadă! a tras ea concluzia.

Fermecat în sinea lui, Henry și-a amintit de extravagantul poet și plastician Marcel Broodthaers care, în 1970, înregistrase un dialog despre arta contemporană cu o pisică… Broodthaers era belgian, ca și uriașul pictor suprarealist René Magritte. Venise vremea să-l descopere pe acesta din urmă.

Spațiul era dominat de o pereche de ghete așezate paralel una față de cealaltă. Erau reprezentate în plonjeu și din trei sferturi, cu ștaiful spre dreapta compoziției și degetele spre stânga. Degetele, da, iar nu botul încălțărilor, pentru că acestea se preschimbau progresiv în labă a piciorului. Mai precis, tovalul brun pictat cu îndemânare și minuție se transforma, cam la nivelul osului navicular, într-o piele albă și rozalie, străbătută de o mreajă de vene destul de vizibilă. Grație unui degradeu impecabil, tranziția

de la starea de obiect la cea de fragment uman părea perfect firească și convingătoare. Puteam chiar să insistăm asupra unor detalii care făceau credibile atât gheata, cât și anatomia; niște șireturi drepte care se aliniau pe patru rânduri și care, desfăcute, atârnau din marginile de sus ale încălțărilor; niște unghii destul de lungi, sidefii la nivelul cheratinei și ușor murdare spre vârfuri. Carnația sugera o prezență umană, dar parțială și spectrală. Totul era prins într-un cadru strâns și vag lugubru, dominat de tonalități întunecate și tenebroase. În treimea inferioară a pânzei de format vertical se afla un sol pământiu și pietros. În celelalte două treimi, plecând de la sol, se înșirau patru scânduri dintr-un țarc de lemn bej, însemnat cu câteva noduri răzlețe.

Înainte să înceapă conversația, Mona a petrecut mai bine de patruzeci de minute în fața lucrării.

— Vezi tu, Mona, odată cu Magritte ne întoarcem aparent la ceva mai clasic decât am văzut în ultimele vizite. E o pictură figurativă în ulei pe pânză…

— …„Clasic‟, Dadé? E ciudat că gândești așa. Mie mi se pare că lucrarea te înspăimântă… Știi, sunt copii la noi la școală, printre care și Lili, care adoră filmele cu strigoi, la care te trec fiorii. Eu detest chestiile astea, Dadé… Iar tabloul tău de azi, cu picioarele astea tăiate care seamănă cu niște ghete și culorile astea terne, mă duce cu gândul la filmele la care-mi acopăr ochii cu mâinile – îmi pare rău că-ți spun, Dadé…

— Nu-ți mai tot cere scuze când ți se pare că sentimentele tale nu se potrivesc cu așteptările celorlalți. Și-ți mai zic ceva: tulburarea ta în fața atmosferei șovăielnice și lugubre a lui Magritte e dovada că știi să privești acest tablou, că descoperi în el ceea ce a dorit artistul să spună.

— Vrei să spui că Magritte încearcă să ne sperie?

— De ce nu? Amintește-ți un element fundamental. Când abordăm naiv istoria artei, credem că orice creație tinde să elaboreze doar lucruri frumoase. E însă fals: pictura, sculptura, fotografia, literatura, muzica sau teatrul zgâlțâie straturile cele mai adânci ale ființei

noastre, inclusiv angoasele, și le exacerbează. Vorbeai despre cinema. Mișcarea căreia îi aparține René Magritte, numită suprarealism, e alcătuită din artiști care s-au născut în același timp cu primele filme. Iar aceste filme au adesea un stil fantastic. Suprarealiștii frecventau de altfel asiduu sălile de cinematograf; pentru ei era aproape un drog. Ei bine, unul dintre lungmetrajele lor preferate era povestea unui vampir demonic inspirat de *Dracula*. E vorba de *Nosferatu* al lui Friedrich Murnau, apărut în 1922.

— Și eu mă gândesc la fantome aici.

— Lămurește-mă.

— În primul rând, există această frântură de corp, jumătate picior, jumătate gheată. Apoi titlul: tabloul se cheamă *Modelul roșu…* Pe de-o parte, n-are legătură cu ce vedem. Roșul lipsește cu desăvârșire, există doar nuanțe reci! Și-apoi de ce se vorbește despre „model"? Încălțările care se transformă în piele umană sunt goale. Dar, când ai titlul în minte, parcă ar trebui să simți că există totuși ceva. Așadar am impresia că acolo plutește o fantomă…

Ca s-o liniștească, Henry și-a trecut mâinile prin coama Monei și a ciufulit-o stăruitor.

— O să-ți fac și eu la fel, i-a aruncat fetița, cu chica vâlvoi.

Bătrânul s-a ciucit și a lăsat-o să-i răvășească părul. Cu o șuviță brusc înălțată pe frunte, a căpătat un aer burlesc. Mona a râs în pumni.

— Vezi, râsul alungă stafiile, i-a șoptit atunci bunicul.

Metoda aceasta ciudată, care se potrivea atât de puțin cu aspectul lui uneori atât de impozant și de grav, i-o inspirase un film de animație japonez, *Vecinul meu Totoro*, una dintre minunile lui Miyazaki. La începutul poveștii, într-o casă mare, multă vreme nelocuită, un tată își învață cele două fetițe să stăvilească prin râs, fie el și silit, înmulțirea fantomelor. Și procedeul dă roade: nălucile dispar.

— În copilărie, fantomele sunt peste tot, a declarat Henry. Se pot piti într-un ungher de beci, într-un boschet de pe un drum slab luminat sau chiar într-un obiect foarte banal, cum ar fi un supat ori o

pălărie, sau poate într-un motiv de tapet sau în dopul de la cadă. „Fantomă" are aceeași rădăcină etimologică precum „fantasmă" și, pe măsură ce creștem și se construiește imaginarul de adult, al doilea termen îl acoperă treptat pe cel dintâi.

Henry știa că această risipire aducea ușurare și favoriza autonomia ființelor – fie și numai ca să dormi singur acasă, de pildă. Nu ignora însă nici faptul că această dispersie vestea o oarecare dezamăgire, fiindcă obsesia supranaturalului și spaima de el pricinuiesc emoții extrem de puternice.

— Această pictură, a continuat el, nu e un coșmar în toată puterea cuvântului, ci mai degrabă un vis urât care iscă neliniște. Ce poți spune, pe acest subiect, despre sol și despre palisada din fundal?

— Aș zice că pietricele de pe pământ arată ca o piele acoperită de bășici. (A făcu o mutră îngrețoșată.) Și-apoi, pe scânduri, nodurile lemnului sunt cumva ca niște ochi. Oh, Dadé, s-a aprins ea, cu o mână pe frunte, îmi amintește de momentul când mi s-a părut că văd un ditamai ochiul năclăit în cărnuri! Era la Luvru, în fața lui Goya!

— Îmi amintesc foarte bine. Goya a avut de altfel o influență enormă asupra pictorilor suprarealiști. Că veni vorba, aceștia din urmă – după modelul venerabilului lor înaintaș – erau niște excelenți tehnicieni. Practicau pictura în ulei ca vechii maeștri. Uită-te atent la pânza asta: proporțiile anatomice sunt perfecte; venele se umflă și palpită până spre degete. Și, grație acestui fapt, devine posibilă neliniștitoarea stranietate. Există îndeajuns de multă autenticitate și verosimilitate pentru ca o bizarerie să contamineze tot restul. Din acel moment, până și solul globular și scândurile noduroase ajung să ne zdruncine imaginația sau, mai exact, să ne zguduie inconștientul.

— Hop și inconștientul din nou!

— Cum spui, Mona! Suprarealiștii consideră că inconștientul reprezintă „adevăratul motor al gândirii". Invers, tot ce este rațional și cumpănit, tot ceea ce este convenabil și moral, adică tot ceea ce se situează la nivelul conștiinței, nu îi interesează. Pentru suprarealiști, sub stratul spiritului în care cufundăm diurn trebuie să

se desfășoare un altul mai profund…

— …Cel pe care îl vizităm în vise, l-a întrerupt Mona, care își amintea de lecția *Tufelor de trandafiri sub copaci* de Klimt.

— Imaginea este atât de șocantă pentru că are și latura ei de sarcasm. Magritte a comentat, de altfel, acest tablou, zicând că făcea aluzie la procesul de fabricație al pantofilor de piele. Aceștia sunt confecționați din piele tăbăcită… E aici o ocheadă macabră îndreptată spre această practică. *Modelul roșu* e plin de umor negru.

— Pentru mine, în vis, totul e mai clar și imaginile mă impresionează mult, dar, în același timp, par că se eschivează, ca și cum nu sunt decât pe jumătate terminate. Simt aici că și Magritte vede visele cu limpezime. Parcă ar fi în realitate.

— Regizorul Alfred Hitchcock spunea același lucru. Socotea că e caraghios să reprezinți cinematografic visele printr-o tremurare vaporoasă. L-a pus pe Salvador Dali să deseneze niște decoruri „limpezi", cum spui, pentru filmul *Casa doctorului Edwardes*. Această confuzie cu realitatea era ambiția fundamentală a suprarealiștilor. Ar fi vrut ca tu și cu mine, în timp ce vorbim, mergem, mâncăm sau respirăm, în timp ce suntem prinși cu cele mai banale îndeletniciri zilnice, să ne confruntăm cu surprizele și originalitatea viselor. Ne-am fi plimbat prin viață așa cum colindăm prin vise. Mona a arătat cu degetul, fără să mai încerce să-și articuleze gândul, un dublu detaliu: la fiecare gheată existau câțiva centimetri de trecere între cafeniul tovalului și rozaliul pielii, între inert și viu. Forța extraordinară a pânzei era concentrată aici și, instinctiv, ea o simțise. Magritte pictase îmbinarea tălpilor cu josul gambelor ca pe o țesătură de lumini și umbre. Astfel, zona respectivă vorbea, metaforic, despre un du-te vino între două stări opuse, dar continue ale creierului: vis și veghe, trezie și vis.

— Ascultă-ți inconștientul, a spus Henry, ascultă de (i s-a-ncurcat limba) inconștientul tău…

— „Ascultă" sau „ascultă de", Dadé?

— A fost un lapsus, mi-a scăpat, a zis el glumeț fără ca, de fapt, să răspundă.

Era timpul să plece spre casă. Mona se gândea la cățeluș. Va fi nevoită să-i vorbească despre suprarealism, despre halucinație și despre ulei pe pânză… Ce de treabă avea! Acasă, l-a chemat pe Cosmos la ea în cameră. Prepelicarul s-a așezat în fața ei, nedumerit. I-a arătat lucrarea, s-a chinuit să i-o explice doct timp de câteva minute. Câinele stătea cuminte. Cu toate astea, un gând nu-i dădea pace: să-și încerce dinții în creștere pe o pereche de ghete…

40
Constantin Brâncuși
Ridică-ți privirea

În timpul primei crize care o aruncase în beznă, Mona fusese nevoită, pentru o examinare medicală, să se închidă într-un tub ca să facă un RMN la creier. Acum trebuia să reia experiența ca să i se verifice starea țesutului cerebral. După ce s-a lungit în cumplitul tunel de doi metri, Mona și-a dat seama că aveau să-i pătrundă în cap. Viziunea asta de coșmar a făcut-o să scoată un scurt țipăt înfundat, care a alarmat-o pe mama ei. Camille și-a stăpânit vocea:

— Mona, sunt aici; ești protejată de tub, nu-ți face griji. Nu durează mult.

Aceste cuvinte liniștitoare și-au făcut efectul pe dată. Platforma pe care stătea lungită s-a preschimbat în pătuț odihnitor, iar ea s-a lăsat legănată de cuvântul „protejată". Și l-a repetat până i s-a întunecat mintea și, după câteva minute, a simțit că pleaaaacă, așa, ca la doctorul Van Orst. Una dintre amintirile care-i apăruse sub hipnoză s-a întors, mult mai limpede…

„Asta o să te apere de toate." Acestea au fost cuvintele bunicii Monei, atunci când și-a scos cochilia de la gât și a petrecut-o peste cel al nepoatei sale. Colette părea foarte mândră, foarte hotărâtă și puțin tristă. Iar Monei i s-a năzărit că stătea acolo, față-n față cu ea, pe marginea unei saltele, în camera ei; ba chiar i-a simțit sărutarea pe frunte. În cele din urmă, s-a auzit acest consemn: „Ține mereu lumina în tine, draga mea."

Propoziția asta a lui Colette se furișase prin cotloanele timpului. Mesajul, de neînțeles pentru puștoaica de trei ani care era Mona când îl auzise, iată că vorbea dintr-odată tinerei care, între timp, devenise.

— Când ne mai vedem, mamaie? a întrebat, din mijlocul tubului, fetița, captivă într-o semicomă.

Nu a primit răspuns. Nu avea să-l primească niciodată.

După examinare, Mona și Camille s-au uitat la clișeele în negru și gri ale creierului, însoțite de o radioloagă care părea încântată să le poată anunța că imageria nu dezvăluise nimic suspect. Camille și-a strâns puternic fiica de mână, în timp ce aceasta, la rândul ei, își strângea pandantivul. Prinsă în această spirală a bucuriei, radioloaga a constatat, pe un ton hâtru:

— Ce urmează să vă spun nu are semnificație medicală… Găsesc că acest creier e strălucit. Radiază! De obicei, seamănă cu o cogeamite nuca; în cazul ei pare mai degrabă o uriașă piatră prețioasă.

Mona a ridicat timid din umeri.

— Probabil că inconștientul dumneavoastră vă face să vedeți asta, doamnă…

Camille a zâmbit și nu a găsit nimic de adăugat. Însă enigmaticul psihiatru la care o ducea bunicul ei în fiecare miercuri era, hotărât lucru, un tip extraordinar.

*

Lângă unul din uriașele tuburi din fața muzeului, în susul esplanadei, se afla o îmblânzitoare de păsări. Sute de porumbei se roteau în jurul ei, i se lăsau la picioare, i se așezau pe încheietura mâinii, dădeau din aripi la câțiva centimetri de fața ei. Henry, aproape mereu ostil spectacolelor de stradă, era încercat acum de o indispoziție și de un dezgust cu totul speciale. S-a hotărât să înnobileze această scenă pe care o socotea jalnică, explicându-i Monei că istoria cunoscuse mari iubitori de zburătoare: în secolul al XIII-lea, Sfântul Francisc ajunsese chiar să le țină predici, numindu-le „surorile mele"! Dar Mona, fascinată de spectacolul aerian, căsca niște ochi extatici.

— Privește, Dadé: e opusul unei sperietori!

Fiindcă nepoata lui voia să vadă păsări, și-a zis Henry, mai bine să-i arate una care să fie chintesența speciei: cea a lui Constantin Brâncuși.

Era o sculptură a cărei formă longilină de o extremă puritate se îngroșa ușor în elanul ei ascensional, după care se termina într-un vârf ascuțit. Fragilă și în același timp sigură pe forța ei, se înălța aproape doi metri. Era dintr-un bronz perfect șlefuit, care reflecta lumina. Un soclu cilindric, ale cărui diametru și înălțime erau de aproximativ cincisprezece centimetri, îi servea de postament. Pentru mai multă precizie, forma se dezvolta în doi timpi, pornind de la această bază. Exista mai întâi un foarte subțire picior conic ușor înclinat în spate, care nu măsura nici măcar o cincime din înălțimea totală. Apoi, la capătul acestei părți, materia se umfla progresiv. Această bombare părea in fine că este un arc, sau o flacără. Ori, de ce nu, o pană. Titlul lucrării era, de altfel, Pasăre în spațiu*.*

Mona și Henry nu au privit această sculptură chiar în incinta muzeului, ci într-o clădire alăturată, care reconstituia atelierul lui Brâncuși. Atmosfera era foarte diferită fiindcă, pe lângă un florilegiu de opere superbe care păreau că se nasc una din alta, se aflau peste tot unelte: ciocane, dălți drepte și concave, pile, dornuri… Belșugul de obiecte era un ecou al harababurii din prăvălia tatălui Monei. Fetița a rămas cu gura căscată.

— Brâncuși, a spus ea în cele din urmă, e un nume pe care l-am auzit deja… Într-o zi era împreună cu Duchamp și au văzut o elice care i-a impresionat peste măsură… După aceea, Duchamp a încetat să mai picteze și a dus bazarul peste tot…

— Așa e, Mona, și o să vezi că Duchamp a continuat să creeze dezordine exact cu sculptura pe care o ai chiar acum în fața ochilor. O să-ți explic. Dar, mai întâi, să știi că Brâncuși a căutat toată viața plutirea, „esența zborului": aceasta era obsesia lui.

— Precum Kandinsky și *Călărețul lui albastru,* precum Malevici. Și lor le plăcea să redea ceea ce se află suspendat în văzduh.

— Ai dreptate. Nu-ți ascund că am impresia că istoria abstracțiunii în general e străbătută de această dorință de a smulge omenirea de sub efectul gravitației. Iar această dorință a hrănit mituri dintre cele mai vechi. Bunăoară, legendele grecești despre Icar sau despre

Hermes, zeul mesager… Asta înseamnă abstracție: o trambulină spre imaterial, dincolo de împovărătoarea condiție terestră de muritor.

— Eu aș vrea zbor împreună cu tine, Dadé… Și să fii veșnicul meu profesor.

— Lasă-mă să-ți spun ce zicea Brâncuși pe această temă. Se trăgea dintr-o familie nevoiașă din România, niște țărani care trăiau într-o biată colibă. Când a împlinit douăzeci și cinci de ani, a plecat spre Paris să-și găsească rostul. Și a străbătut toată acea distanță pe jos; aproape două mii cinci sute de kilometri, echipat doar cu un rucsac și un fluier. Odată ajuns în Franța, e foarte iute descoperit de Auguste Rodin…

— Ah, da, cel de care era îndrăgostită Camille Claudel, chiar dacă era mult mai bătrân ca ea…

— Da. Ca și ea, Brâncuși și-a dat foarte repede seama că, dacă va rămâne multă vreme ucenicul unui asemenea maestru, nu va reuși să evolueze, să devină original. După o lună, și-a spus: „La umbra marilor copaci nu crește nimic." Și-atunci l-a părăsit pe Rodin și și-a căutat propriul drum. Acum să ne întoarcem la sculptura noastră, la *Pasărea în spațiu.* Are mai multe versiuni, elaborate începând din 1923, în marmură, ipsos sau bronz. Aceasta datează din 1941, e una dintre cele mai târzii și mai impozante…

— E-adevărat, Dadé, că e incredibil de frumoasă, mai ales când te plimbi în jurul ei, cu toate reflexele astea, parcă ar fie vie. Dar spune-mi povestea cu Duchamp pe care mi-ai promis-o!

— În 1926, unul dintre exemplarele în bronz ale *Păsării în spațiu*, foarte asemănătoare cu cea a noastră de azi, a călătorit din Europa până în Statele Unite, în vederea unei expoziții. Firește, în vama portului New York, creațiile artistice nu erau taxate la intrarea pe teritoriul american; în schimb, se cerea patruzeci la sută din valoarea obiectelor manufacturate și a diferitelor ustensile. Era o măsură de protecție și de control comercial. Teoretic, examinând *Pasărea în spațiu*, vameșul ar fi trebuit să considere că nu trebuie plătite taxe, câtă vreme era vorba despre o sculptură. Acesta a refuzat însă să creadă că e așa ceva și, prin urmare, a aplicat taxa de patruzeci la

sută… Această hotărâre vamală punea aceeași problemă pe care am discutat-o în fața suportului de sticle al lui Duchamp…

— Mi-aduc aminte! Problema de a ști când o devine o lucrare operă de artă, a completat repede Mona.

— Exact. Iată de ce apare Marcel Duchamp în povestea asta. El este cel care îl îndeamnă pe Brâncuși să depună plângere împotriva statului american, astfel încât să existe un proces și un tribunal să stabilească dacă e sau nu vorba despre o operă de artă…

— Și ce s-a decis, Dadé?

— Ai răbdare! Mai întâi o să-ncerci tu, Mona, să-mi spui cum l-ai fi apărat pe Brâncuși, iar eu o să aduc argumentele statului american.

Stimulată de această perspectivă, copila s-a simțit descinzând într-o sală de tribunal.

— Bun, a început Henry cu voce autoritară, acest obiect nu seamănă cu ceea ce spune titlul lui. E doar o formă prelungă, lipsită de orice detaliu care să aducă cu o *pasăre…* Păi, dacă-i pasăre, unde sunt penele, ciocul, aripile și ghearele? Nici urmă de muncă a unui sculptor!

— Ba da, există muncă! a exclamat Mona, absorbită de rolul ei. Oh, desigur, foarte diferită de ce vedem de obicei, dar un artist, un artist adevărat, încearcă să ne surprindă, să realizeze ceva nou. Iar ca să faci ceva nou, e nevoie de multă trudă, pentru că trebuie să gândești altfel decât restul lumii. La limită, asemănarea cu o pasăre e inutilă, câtă vreme e ceva frumos!

— „Frumos"? Ia te uită ce cuvânt ciudat! i-a întors-o Henry. Cum de îndrăznim să considerăm că e ceva frumos? În acest caz, orice obiect de alamă fabricat de un muncitor poate să aspire la frumusețe!

— Adevărat, s-a înduplecat Mona, cu un aer șmecher. Pot exista, într-adevăr, obiecte industriale foarte frumoase. Elicea unui avion, de pildă! Dar, aici, îmi place armonia acestei *Păsări* și toate reflexele ei aurii.

— De acord, dar de ce a numit-o *Pasăre în spațiu*? Putea, la fel de bine, fi un pește, un tigru sau un elefant…

— Pentru că artistul dă senzația de zbor, grație acestei tije verticale și vârfului ei ascuțit. Dar mai ales pentru că partea de jos e foarte îngustă și că, apoi, pe măsură ce urcă, vedem cum îi sporește energia.

— Deci, a adăugat Henry cu voce exagerat de tristă, mă tem că s-ar putea spune că arta tradițională și-a trăit traiul…

— Ba poate prea bine să meargă mai departe, desigur! Atât doar că, de ceva vreme, există arta abstractă; există Malevici, există Georgia O'Keeffe… Sculptura devine și ea abstractă. Arta se transformă!

De data asta Henry a amuțit. Iar Mona și-a luat mutra dubitativă. Incorigibila ei modestie o îndemna să se îndoiască de sine și aștepta cu teamă verdictul.

— Deci, Dadé, cine a câștigat?

— Tu. Sau mai degrabă Brâncuși. În noiembrie 1928, judecătorul dă sentința. Declară că nu e cazul să se opună calificării *Păsării în spațiu* drept operă de artă. Prin urmare, Statele Unite au pierdut. Respinge, în mod special, raționamentul potrivit căruia ar trebui să existe neapărat o asemănare între ceea ce desemnează opera și obiectul desemnat. În timpul audierilor, martorii poftiți la bară în favoarea lui Brâncuși au oferit puncte de vedere foarte asemănătoare argumentelor tale. Ai fi fost o avocată perfectă.

— Știi, Dadé, dacă Brâncuși voia să crească precum un arbore uriaș și să ne arate ce înseamnă zborul, înseamnă că voia să se uite mereu în sus, cred eu… Ridică privirea, Dadé, uită-te în sus!

Poftim, s-a întâmplat! Pentru prima oară în viața ei, Mona desprinsese o lecție din ceea ce auzise, apoi, total nevinovată, îl poftise pe bunicul ei să fie acord. Pe Henry l-a luat amețeala.

— Ridică privirea! i-a repetat nepoata lui cu un entuziasm molipsitor.

Avea să-și ridice oricum privirea ca să scruteze viitorul. Așa încât s-a lăsat pe vine, a cuprins-o pe Mona pe după mijloc, s-a ridicat și, cu mâinile întinse, a urcat-o cu toată puterea lui până peste umeri. Plutea în spațiu ca o pasăre. Iar Henry Vuillemin și-a ridicat privirea

spre ea.

41
Hannah Höch
Construiește-ți ființa

În centrul recreativ, Mona își petrecea multe din zile singură, cufundată în câlții reveriei și, fără să fie posacă, părea adesea ușor distantă. Cândva, la prânz, după masă, s-a așezat la răcoare lipită de trunchiul unui castan. Și-a deschis caietul cel mare și roșu și și-a recitit notițele despre *Autoportretul* lui Rembrandt, cu îndemnul lui să ne cunoaștem pe noi înșine. I-au dat lacrimile. Se gândea, iarăși și iarăși, la bunica. Cum pasiunile tinereții sunt de-o cruzime cu nimic mai prejos de cea a patimilor maturității, un grup de trei adolescente, așezate pe o bancă la cinci sau șase metri distanță, au profitat ca să se dezlănțuie împotriva ei, aruncând ocări și vorbe zeflemitoare în fața fetiței înlăcrimate. Până atunci, Mona nu le băgase în seamă. La început s-a străduit să le ignore din nou. Poate pentru că îi era frică. Dar și pentru că era încă scufundată în amintiri și înregistra în minte ceea ce era mai frumos pe lume.

Totuși, după câteva minute, umilința a început s-o enerveze serios, iar lacrimile i-au secat. Așa că a ridicat capul și s-a uitat țintă la cele trei.

— Uită-te-n jos! i-a poruncit, uimită, cea mai înaltă din grup.

Mona nu și-a plecat privirea.

— În jos! a repetat adolescenta, desfigurată de furie.

Mona a continuat să le înfrunte. A scos-o din minți pe agresoare, care, oarbă de ură, își scuipa acum ordinul ca o moară stricată. Degeaba. Furia atacatoarei s-a transformat în criză de nervi și, printr-o ironie inimaginabilă, a izbucnit în lacrimi de deznădejde. Tovarășele ei au început să-și ia peste picior căpetenia învinsă. Vânătorul ajunsese vânat. Mona a ridicat din umeri.

— Hai, nu-i nimic, să trecem mai departe… i-a spus ea, cu o dezarmantă drăgălășenie.

Și-au trecut mai departe.

*

Înainte să meargă spre o nouă operă de artă la Beaubourg, Henry a vrut să fie sigur că Mona îi repeta conștiincios lecțiile lui Cosmos, așa cum făgăduise. Copila a jurat că se ținuse de cuvânt și, de aceea, a cerut o favoare:

— Dadé, dacă mie îmi place atât de mult să văd în muzee opere de artă care înfățișează animale, cred că și animalelor, dacă ar avea dreptul să viziteze Beaubourg, le-ar plăcea să vadă oameni! Și, cum mie îmi place să văd animale ciudate, cred că și lor le-ar plăcea să vadă oameni ciudați!

Atunci oameni ciudați să fie, și-a zis Henry, și s-a postat în fața tabloului *Mama*, semnat de Hannah Höch.

Era un portret de femeie pe care colajele, ansamblurile de elemente disparate îl făceau să pară straniu. Fața, mai ales, amesteca în câteva fragmente de corp uman reprezentarea unei măști tribale. Aceasta din urmă avea un nas coroiat, care se înscria pe linia unei creste centrale ce despărțea fruntea în două. În loc de păr avea niște motive ovoidale pictate la nivelul a ceea ce specialiștii în anatomie numesc sutura coronară. Ochiul stâng, reprezentat realist, era cel al unei femei. Decupat dintr-o revistă ilustrată alb-negru, părea deschis la culoare, era regulat, îngrijit și mărginit de o sprânceană subțire și arcuită. Ochiul din dreapta, în schimb, era scobit în mască. Era mai schematic și fusese înzestrat cu o pupilă care părea că suferă de strabism divergent. Chiar dedesubtul acestuia și deasupra umărului obrazului, artistul tăiase o bortă strâmtă, în formă de trapez neregulat, care lăsa impresia unei orbite rudimentare. Această gaură se deschidea spre fundalul lucrării, compus dintr-o succesiune verticală de benzi colorate în acuarelă, în nuanțe portocalii, rozalii sau gri. În josul acestei căpățâni hibride și asimetrice, apărea și un alt element fotografic: o gură umană închisă, proporțional prea mică în raport cu ansamblul, aflată deasupra unei bărbii minuscule și rotunjite. Această parte era monocromă, galbenă de astă dată, la fel ca

bustul acoperit cu un tricou banal. Acest bust avea umeri înguști și sânii căzuți peste un alt decupaj cu vedere spre fundalul abstract și pestriț. Aici, artistul voise în mod vădit să semnaleze, printr-o proeminență la nivelul pântecului, graviditatea. Brațele se terminau la nivelul bicepșilor, înainte de cot. Ansamblul era încadrat de niște benzi late și albe.

În timpul contemplării rituale, Mona s-a împărtășit din tristețea care împovăra această efigie ciudată și lipsită de armonie. Era ceva care o copleșea cu osteneală și plictis, mai ales la nivelul guriței cu buzele strânse și al jocului cromatic: acuarelele spălăcite ale fundalului contrastau exploziv cu cenușiul chipului.

— Hai, Mona, spune-mi ce vezi, i-a spus în cele din urmă Henry, cu o voce blândă și tandră.

— Văd mai ales masca. Poate fi pusă pe față. Atât doar că ochiul stâng și bărbia sunt niște tăieturi de ziare și mai degrabă o acoperă. Ce e deasupra, ce e dedesubt? Cu neputință de spus. Suntem, de fapt, cam în ceață.

— Desigur, masca e un element foarte important. Și ține de un aspect istoric despre care nu am vorbit îndeajuns până acum. Hannah Höch e nemțoaică. Născută în 1889, face parte dintre acei artiști care, încă de la începutul secolului XX, nutresc o vie fascinație pentru culturile exotice: de pildă, cele din Africa sau din Oceania. Hannah Höch iubea muzeele etnografice, unde erau prezentate diverse obiecte. Mai mult: decupa imagini ale anumitor exponate și le juxtapunea unor imagini de trupuri feminine. Este cazul de-aici: combină portretul unei femei gravide, a cărei sarcină se întrevede sub torace, cu o mască amerindiană kwakiutl… Pe vremea lui Hannah Höch, câțiva curioși au început să arunce o privire proaspătă asupra acestor obiecte care fuseseră multă vreme disprețuite. Poetul Guillaume Apollinaire, de exemplu, și mai ales pictorul Pablo Picasso, despre care o să-ți mai vorbesc în curând, n-au încetat să repete cât de mult prețuiesc aceste fetișuri, aceste podoabe, acest mobilier, care erau considerate că aparțin „artelor primitive". Ce voiau să arate Hannah Höch, Apollinaire sau Picasso e că această distincție între

„sălbatic“ și „civilizat“ este stupidă. În timpul Primului Război Mondial, Hannah Höch trăia la Berlin și a devenit conștientă de dezastrul pricinuit de progresul tehnic. Ceea ce, din păcate, n-a împiedicat conflictul să reapară, douăzeci de ani mai târziu. Marele Război n-avea să fie ultimul.

— Eu, Dadé, știu că în timpul acestui război au existat mulți soldați cărora fața le-a fost atât de tare distrusă de explozii, încât fuseseră numiți „mutre zdrobite“.

— E-adevărat; portretul de față e și așa ceva: o „figură zdrobită“, pentru că diferitele bucăți sunt lipite și par un bricolaj…

Mona își iubea atât de mult bunicul, încât nu-și mai dădea seama că este chior și are o rană pe chip. Acum însă s-a văzut silită să se gândească la asta. Nu știa în ce împrejurări exacte căpătase rana: bătrânul nu prea era guraliv când venea vorba de acea vătămare. Iar „Dadé“ oricum rămânea pentru ea o „figură“, pur și simplu, cutezătoare și sublimă, în ciuda inciziei vineții care o brăzda.

— Hannah Höch a fost revoltată de război: era o oroare care, spunea ea, „parcă o strânsese într-un corset“, o asfixiase și o făcuse să fie însetată de libertate. În Germania, șocul produs de conflict a fost înspăimântător; enorm de mulți răniți se întorceau acasă cu trupul sfârtecat. Spectacolul acestor supraviețuitori mutilați era impresionant. Un spectacol deopotrivă oribil și, din păcate – asta era cel mai rău –, ușor absurd și comic.

— Comic? Cum poți să râzi de niște oameni aflați în suferință?

— Nu-i un motiv de mândrie, Mona, ai dreptate. Cu toate astea, arta răscolește uneori ce e mai adânc îngropat în noi, inclusiv sentimentele mai puțin glorioase, dar care fac parte din natura umană. Hannah Höch era afliliată mișcării Dada, despre care ți-am vorbit în fața la Bazar de l’Hôtel de Ville, evocând cabareturile extravagante pe care le organizau. Mai mulți artiști din cadrul acestei mișcări au vrut să înfățișeze o societate traumatizată de chinurile războiului și o omenire desfigurată. O făceau însă mereu cu o urmă de ironie insolentă… A fost cazul unui oarecare Raoul Hausmann, un bărbat cu care Hannah Höch a întreținut o relație dureroasă, fiindcă

o persecuta.

— Hai, explică…

— Cum vezi, această lucrare se numește *Mama* și ne arată o femeie însărcinată. Or, Hanna Höch avortase de două ori în tinerețe, în 1916 și în 1918. Trebuie spus că Raoul Hausmann a fost, de multe ori, un partener nemilos. Pe de-o parte, voia s-o rupă cu relațiile familiale, o îndemna să fie o femeie liberă, emancipată; pe de alta, dorea să trăiască egoist și s-o domine; până la urmă, Hanna a ajuns să se teamă atât de mult de el, încât nu mai picta decât pe ascuns și se oprea brusc când îl auzea urcând scările…

— Mă îngrozește ce-mi spui, Dadé. Sper că a fugit de el…

— Da, a plecat, în 1922, și a trăit apoi cu o femeie. Când semnează această *Mamă*, nu mai e cu Raoul Haussman de o bună bucată de vreme. Dar au continuat să se prețuiască unul pe altul, fiindcă intensa lor emulație reciprocă le îngăduise să inventeze o nouă tehnică artistică…

— Stai, Dadé, știu ce-ai de gând să spui! Au născocit colajul!

— Ești pe-aproape, Mona. Dacă vorbim despre colaje, cum zici, trebuie să ne-ntoarcem la Picasso, care, încă din 1912, colase un fragment de pânză cerată pe o pânză pictată ovală pe care o înconjurase cu o funie adevărată. În schimb, Hannah Höch inventează în 1918, împreună cu Raoul Hausmann, ceea ce se numește „fotomontaj" (Mona a repetat cuvântul cu prudență) și conferă acestui procedeu o dimensiune politică. Decupând și alăturând imagini populare extrase din reviste, imagini savante sau provenite din arhive personale, nu se mulțumește cu această inovație formală; încearcă să ne tulbure reperele uzuale și să ne întoarcă pe dos felul în care ne reprezentăm lucrurile și presupusa lor unitate.

— În orice caz, îți lasă impresia că e o nenorocire să fii gravidă, Dadé… În imaginea asta, parcă are o povară pe umeri.

— Îți înțeleg prea bine interpretarea, Mona. Opera lui Hannah Höch vorbește despre toate astea, cu siguranță, dar nu cred că este doar o desfigurare și o descompunere. E mult mai plină de speranță

decât pare. Fiindcă ne arată o reconfigurare și o recompunere, o reinventare a standardelor de frumusețe. Și este și un simbol al maternității: nașterea unor noi potențialități și a unor identități neașteptate. Trebuie să înțelegi, Mona, că la începutul secolului XX, lumea încă e convinsă că fiecare dintre noi trebuie să rămână în limitele rolului său, mai cu seamă femeile. Această lucrare a lui Hannah Höch ne învață însă că nimic nu e predeterminat. Iar dezechilibrele nu-s o nenorocire: dacă am fi cu toții identici și proporționați la fel, fizic sau moral, lumea ar fi foarte tristă! Hannah Höch ne-o spune: e nevoie de disproporție, fiindcă și asta înseamnă să fii însuți, să fii nepereche.

— Asta e lecția ei?

— Lecția e că trebuie fără încetare, iar și iar, să-ți reconstruiești ființa.

— Dar, până la urmă, Dadé, eu ce disproporție am? Ochii prea mari, cum mi s-a spus în recreație? Bărbia prea micuță, cum îmi zice tata?

— În primul rând, aș zice că ai inima prea mare.

42
Frida Kahlo
Ce nu te omoară te face mai puternic

Paul avea o întrevedere importantă. Niște antreprenori tineri voiau să discute cu el despre dezvoltarea conceptului de telefon vechi cu disc, compatibil cu telefoanele mobile. Se îmbrăcase îngrijit, se bărbierise, se parfumase din belșug. Înainte să plece, a rugat-o pe Mona să-i ureze noroc.

În tot acest timp, copila urma să stea în prăvălia zăvorâtă. Pe unul din pereți era prins în piuneze un articol apărut în ziarul *Paris-Normandie*, care o umplea de mândrie, pentru că vorbea despre tatăl ei și despre succesul pe care-l avusese la târgul de la Évreux, dar și despre ea, care-i stătuse alături. Iar în fraza care o pomenea, nu i se spunea „fetiță", ci „tânără". Să fie oare prima dată când i se zicea așa? În orice caz, această nuanță îi insufla un entuziasm care era sporit de cinstea de a vedea această expresie tipărită într-un jurnal. Asta a făcut să încolțească în ea un fel de dorință nedeslușită, dar foarte puternică: aceea de a-și construi viața, de a se construi pe sine.

Și-atunci, mobilizându-și curajul și voința, l-a luat pe Cosmos la subraț, a străbătut spatele dughenei, a ajuns la chepeng, l-a deschis și a coborât în pivniță, unde nu pătrundea geană de lumină. Cosmos tremura și scheuna. În întunericul cu miros de pământ, Mona a scotocit în cutia în care descoperise documentele vechi despre Colette, în luna mai. De data asta a scos trei plicuri din hârtie kraft, pe care s-a grăbit să le ducă sus.

— Rămâne secretul nostru, Cosmos.

A trecut în revistă prada. Era vorba despre niște foarte vechi tăieturi de ziar, datate 1966, 1969 și 1970. Le-a așezat ușor pe jos, în fața ei, a îngenuncheat și s-a concentrat ca să priceapă câteva frânturi din ceea ce fusese această misterioasă bunică la care se gândea atât de des. „Colette Vuillemin, o moarte curajoasă", titra un

jurnal cu litere de-o șchioapă; „Colette Vuillemin, lupta ei pentru o ultima răsuflare demnă‟, scria altul, în timp ce un al treilea punea o întrebare: „Își dorește oare Colette Vuillemin sinuciderea noastră, a tuturor?‟ De fiecare dată, înaintașa ei era calificată drept „o femeie combativă‟. Monei îi plăcea această formulă. Chiar dacă, deocamdată, ea nu era decât o „tânără‟, cândva avea să devină „o femeie combativă‟ precum Colette. Și-a jurat.

Nu era totuși singura expresie care se repeta în buclă. Un termen necunoscut și greu de citit licărea de asemenea în cursul articolelor. Era un termen plăcut, melodios, mieros și ușor neliniștitor prin însăși muzicalitatea lui: „eutanasie‟.

*

Peste Paris plutea un aer uscat, dar în zare cerul era brăzdat de fulgere. Lui Henry, Mona îi părea posomorâtă. Și, în plus, se agăța tot timpul de pandantiv. Cu un gest involuntar, trăgea de el ca de un lănțișor care să fi descătușat ceva. Ajunși în față la Beaubourg, Henry s-a oprit locului. În piața din fața muzeului, totul era ciudat de calm. S-a lăsat pe vine, a luat mâinile nepoate sale și, ochi în ochi, i-a zis:

— Vorbește, Mona. O să-ți facă bine. Vorbește. Îți promit că o să te ușureze.

Mona a schițat un surâs trist. Nu mai voia să se uite în ochii bunicului. Așa că i s-a ascuns la piept, și-a lipit gura de urechea lui. Cu o voce cam rușinată, l-a întrebat:

— Dadé, când știm că o să murim?

A urmat o tăcere lungă. Henry își strângea nepoata la piept, nu-i mai dădea drumul. Mona simțea că bunicul înghițea în sec fără încetare: glota se plimba în sus și-n jos de-a lungul gâtului său interminabil, ca un piston furios care încearcă să canalizeze o revărsare torențială de emoții. Nu existau cuvinte. Nici măcar unul. Muțenia lui vuia mocnit precum tunetul care se apropia de capitală. Poate că Frida Kahlo va fi în stare să-l ajute să găsească un răspuns.

Era un portret de femeie în vârstă de vreo treizeci de ani, pe un fond albastru uniform. Figura ei severă, dominată de sprâncenele unite, asemănătoare celor două aripi ale unei păsări mari – o pilozitate îmbelșugată căreia îi răspundea ecoul unui puf subțire deasupra buzelor –, era trei sferturi întoarsă spre dreapta compoziției. Se vedea atârnând de ceafă nodul unei funde verzi care îi lega și îi împletea părul, deasupra căruia iradia o coroană de floarea-soarelui. Fața era lipsită de reliefuri, era pictată naturalist, dar fără înflorituri, sec și aproape naiv, ceea ce îi dădea un aer de icoană atemporală. Totuși, numeroase nuanțe carnale și gura închisă, de un roșu sângeriu, erau semne ale unei vieți debordante. Privirea, intens subliniată de arcul pleoapelor, comunica, în mod special, o impresionantă dârzenie interioară. Corpul se înălța într-un gât lung, care ieșea dintr-un corsaj verde cu un găitan galben stropit cu puncte negre. Femeia era înconjurată de o combinație de motive simplificate și foarte colorate, având o simetrie deopotrivă căutată și stângace: trei corole de flori roz și roșii în părțile laterale; sus, un decor la limita abstracției, amintind de bolta unei capele și de cortinele unui teatru. Apoi, față-n față, în josul lucrării, două zburătoare moțate reprezentate schematic din profil. Ciocul, ghearele și coada erau galbene; capul și gulerul, roșii-rozalii. Ca și anumite părți ale florilor și ale faldurilor cortinei, capul păsărilor, care ajungea la nivelul umerilor femeii, lăsa să se vadă, în transparență, spațiul portretului. Atunci înțelegeam că jocul de motive al chenarului fusese realizat pe versoul geamului care acoperea portretul pictat și era pus peste acesta.

Mona nu-l simțise niciodată atât de tulburat pe bunicul ei în fața unui tablou. De obicei drept ca bradul, Henry părea că se gârbovise, de parcă spectacolul acelei zile de miercuri îl sleise. Umerii îi atârnau spre pământ ca ramurile unui arbore uscat.

— Te simți bine, Dadé? a întrebat timid Mona.

— Da, foarte bine. (A zâmbit și și-a trecut o mână tandră prin părul nepoatei lui.) Dar mă încearcă o oarecare amărăciune de

fiecare dată când văd lucrarea asta. Știi, e un tablou rar: în muzeele europene nu există decât unul singur al Fridei Kahlo: acesta. A fost cumpărat de Luvru în 1939, la recomandarea scriitorului suprarealist André Breton, care o descoperise pe artistă în Mexic.

— Luvrul! Oh! Luvrul, a exclamat Mona cu un puternic entuziasm. Am putea să-l dăm jos de-aici și să-l punem în fața *Giocondei*. Hai, la treabă… Cele două pânze s-ar privi una pe alta, ar fi o chestie tare…

— Minunată idee, Mona. Dacă, într-o zi, o să devii muzeografă, sunt sigur că ai avea această îndrăzneală. Până atunci însă, spui totuși năzbâtii…

— Știu la ce te gândești: iar o să fim certați de supraveghetori…

— Nu, a tachinat-o Henry, spui năzbâtii pentru că *Gioconda* nu e o pânză; Leonardo a pictat-o pe o placă din lemn de plop. Și nici tabloul de față nu e: autoportretul e pictat pe un suport de aluminiu și seamănă cu ceea ce numim tehnica „picturii pe sticlă". De fapt, tabloul e compus din două piese: avem în primul rând suportul pe care se vede figura femeii și fondul albastru. Și pe deasupra avem o placă de sticlă al cărei revers este și el pictat.

— E acolo unde sunt florile, păsările și capitelul deasupra capului. E toată ghirlanda care înconjoară portretul, pot să pariez. De altfel, în anumite locuri se vede limpede ca e suprapus, mai ales acolo unde se află capetele porumbeilor.

— Bună observație. Ce a făcut în definitiv Frida Kahlo? A combinat o lucrare a ei în care s-a autoreprezentat cu un obiect folcloric provenit dintr-un sătuc mexican.

— Asta înseamnă că pictura pe sticlă a fost făcută de altcineva?

— Exact. A fost fabricată de un artizan, ca să pună în ea o imagine religioasă. Frida a recuperat-o și a integrat-o în propria operă. A fost, pentru ea, un mod de a pune pe același plan vocea ei de pictor, singulară, individuală, și cea anonimă, a tradiției populare.

Abordând aceste subiecte tehnice și politice, Henry își recăpătase ținuta, iar Mona s-a felicitat pentru asta. Înțelegea din nou, odată cu Frida Kahlo, așa cum o făcuse cu Hannah Höch, Brâncuși, Duchamp sau Kandinsky, cât de important era pentru creatori să fructifice și

iscusința altora.

— Frida Kahlo a avut o viață grea, a continuat Henry. Foarte tânără fiind, s-a îmbolnăvit de poliomielită: a rămas cu un picior mai scurt, lucru care o făcea să șchioapete. Elevă destoinică, energică și creativă, voia să urmeze Medicina și a intrat la cea mai bună școală din Ciudad de México, unde fuseseră admise doar treizeci și cinci de fete din două mii de elevi. În 1925, a suferit un accident cumplit, într-un autobuz. I-a fost strivit un picior, umărul i-a fost dislocat, iar umărul și bazinul au avut mai multe fracturi. A rămas inconștientă săptămâni la rând și, de-abia trezită din comă, a cerut materiale ca să picteze.

— Păi cum a reușit, dacă era paralizată?

— Ca să poată lucra lungită, a pus să-i fie construit un dispozitiv care îi ținea pânza sau hârtia deasupra capului și care era înzestrat cu o oglindă, ca să-și poată vedea chipul. Trebuia să te gândești însă la ea ca la o femeie verticală, mereu în picioare, în ciuda operațiilor și durerilor. Simți această extraordinară verticalitate? Ceafa este puternică, fruntea înaltă, privirea severă, dar nu ascetică. Acestea sunt semnele specifice ale rectitudinii ei. A fost nevoită să poarte tot timpul niște corsete din ghips sau din metal, ca să nu-și lase trupul să se năruie. Pictura a ajutat-o să-și domolească suferințele morale și fizice. Corpul a durut-o neîncetat, dar arta a ținut-o în viață, în ciuda ispitei morții…

— Vrei să spui… vrei să spui că voia să se sinucidă, Dadé?

Henry și-a plecat fruntea, iar fălcile i s-au încleștat. Era oare înțelept să-i vorbească Monei despre toate astea? Da, Frida Kahlo a vrut să se sinucidă; și, fără îndoială, a și făcut-o în 1954… S-a zis că a fost răpusă de o pneumonie, dar, după ce i-a fost amputat piciorul drept din pricina unei cangrene, totul sprijină ideea că și-a hotărât singură moartea, pentru că nu mai putea să îndure: „Vreau doar ca sfârșitul să-mi fie vesel și să nu mă mai întorc vreodată‟, a scris ea în jurnal. Gândul, lipsit de ambiguitate, îi amintea lui Henry de cel conținut de ultimele vorbe ale lui Cesare Pavese, din 1950: „Fără cuvinte. Un gest. Nu o să mai scriu.‟ Iar scriitorul italian s-a otrăvit

cu medicamente. Era însă cu neputință să-i povestească Monei așa ceva. Fiindcă, dacă într-o zi avea să se trezească handicapată – lovită de cecitate –, trebuia ca niciodată, dar absolut niciodată, să nu-i sădească vreo îndoială în privința dorinței de a trăi. Prin urmare, o lectură a operei Fridei Kahlo din perspectiva exclusivă a luptei între viață și moarte ar fi dăunat atât nepoatei sale, cât și memoriei artistei. S-a îndreptat de spate și și-a pus mâna pe umărul nepoatei sale.

— Nu asta e important, Mona… Contează doar ce avem în fața ochilor. Am uitat ceva?

— Cele două păsări?

— Exact. Frida Kahlo, ca și Rosa Bonheur înainte de ea, adora animalele. Printre cele cincizeci de autoportrete pe care le-a semnat, sunt numeroase cele în care se înfățișează printre maimuțe, câini sau pisici. Avea și papagali. Aici e înconjurată de două păsări moțate, poate niște porumbei sau niște turturele…

— Eu cred, Dadé, că pentru Frida Kahlo sunt doi ocrotitori, doi străjeri. Și, în plus, simbolizează zborul, ca în sculptura lui Brâncuși…

— Sigur că da, Mona. Și, pentru că vorbești despre simboluri, mă gândesc că, pentru ea, evocau și povestea ei de dragoste cu alt pictor mexican, extrem de important la rândul lui: Diego Rivera. A trăit cu acesta o poveste oarecum asemănătoare cu cea a lui Hannah Höch cu Raoul Haussman. O poveste pătimașă, pe fondul unei mari emulații intelectuale, dar cumplită în plan personal. Frida Kahlo a suferit mai cu seamă pentru că, în urma accidentului, nu mai putea avea copii… Vezi, așadar, că soarta n-a prea cruțat-o.

— Parcă ar fi fost fără încetare în preajma morții și parcă ar fi vrut ca acest lucru să se știe.

— Adevărat. Cred însă că Frida Kahlo, oferind o efigie atât de impunătoare a propriei persoane, erijându-se în madonă care biruie toate caznele, ne oferă o lecție mult mai profundă, o lecție care zădărnicește fatalitatea.

— Care anume?

— Ce nu ne omoară ne face mai puternici.

Aceste cuvinte, pe care Henry s-a abținut să spună că-i aparțineau lui Friedrich Nietzsche – s-au încrustat atât de adânc în Mona, încât n-a mai fost nevoie să le pronunțe ca să le țină minte: s-au cuibărit, firesc, în sufletul ei.

Afară, furtuna trecuse peste Paris. Trotuarele erau umede. Mona i-a atras atenția bunicului: un curcubeu, imens și atât de bine desenat, încât părea că alcătuiește o arhitectură halucinantă, stătea cocoțat peste capitală. În același timp și fără măcar să-și dea seama, au strâns amândoi în mână pandantivul pe care-l aveau în jurul gâtului.

43
Pablo Picasso
Trebuie să fărâmăm totul

Întors la spitalul Hôtel-Dieu după o absență de două luni, doctorul Van Orst părea că întinerise. Toate analizele optice ale Monei erau liniștitoare. Deși exista riscul de orbire, vederea ei avea o acuitate excepțională – o dovedea fiecare test în parte. Potrivit obiceiului, Van Orst a poftit-o afară din cabinet pe Camille și a așezat-o pe copilă în fotoliul cel mare de piele. Apoi s-a uitat la ea plin de gravitate.

— Ești pregătită să înfrunți o experiență care s-ar putea dovedi dureroasă?

— Există riscul să mor?

— Desigur că nu, Mona! Dar, ca să-mi verific ipoteza, nu-ți pot spune dinainte care e scopul ședinței…

Mona a șovăit o secundă, apoi a încuviințat energic din cap. Doctorul, în loc s-o cufunde în stare de hipnoză, a poftit-o să se relaxeze, dar să rămână conștientă, să se calmeze, fiind în continuare atentă la lumea din jur. Când a simțit că Mona era perfect liniștită, i-a cerut să țină ochii larg deschiși, evitând să clipească.

Și-atunci, i-a sugerat să-și scoată încet pandantivul de care atârna cochilia. Copila a prins între degete guta de pescuit și, foarte lent, și-a trecut-o peste cap. Iar lumea s-a întunecat. Spațiul alb al spitalului a fost năpădit de umbră: mai întâi pereții, apoi dușumeaua, tavanul, mobilierul și, cu o viteză amețitoare, Mona nu și-a mai perceput decât membrele, estompându-se în neant. Era înspăimântător. Avea ochii ieșiți din orbite, pupilele dilatate, însă orice urmă de limpezime dispăruse. Coșmarul trăit în bucătărie alături de mama, în prăvălie alături de tata și la Muzeul Orsay împreună cu bunicul, uriașul coșmar al orbirii reîncepea și era însoțit de o mistuitoare senzație de frig… Vocea doctorului o îndemna să respire. O căldură difuză a înviorat-o: putea din nou să se miște. Și-a pus la loc pandantivul în jurul gâtului. Cochilia i-a încremenit pe piept. Iar universul s-a

reconfigurat, de parcă zorii ar fi absorbit noaptea într-o clipită.

Mona și-a recăpătat suflul și, cu un firicel de voce tremurătoare, aproape mută, i-a comunicat doctorului experiența trăită.

Medicul și-a șters de pe chip fascinația, a făcut o pauză, și apoi i-a aruncat, cu un surâs rapid:

— Am văzut, Mona. Ai fost puternică.

Apoi, cu un ton deopotrivă ferm și prudent, i-a explicat lui Camille, care intra în salon ca să-și ia fiica:

— Mona nu trebuie să se despartă de colierul din jurul gâtului. Suntem tot mai aproape…

*

Henry îi adusese nepoatei lui un cadou – o pălărie din pai cu boruri largi, a cărei calotă era înconjurată cu o panglică crem. Cu ea pe cap, Mona era irezistibilă.

— Cea care a purtat-o ultima oară a fost bunica ta, a șoptit Henry.

Copila a cântărit pe dată însemnătatea cadoului, gata să izbucnească în plâns. S-a frecat la ochi ca să-și stăpânească lacrimile. Fără să vrea, și-a smuls o geană, care s-a prins între pleoapă și cornee. A început să se lupte cu infimul vrăjmaș. Asemeni unei așchii în talpă, cea mai măruntă particulă care se strecoară în ochi dezvăluie întreaga forță invazivă a infinitezimalului. O geană, e îndeajuns o geană pentru ca întreaga mașinărie să se zgâlțâie și să se blocheze. Când Mona a biruit în sfârșit intrusul, întregul ei corp s-a simțit profund ușurat, în mod invers proporțional cu neînsemnătatea vătămării. Ce spectacol groaznic, și-a zis Henry, văzând cum nepoata lui iubită se războiește cu propriii ochi… Ochii ei care, astăzi, vor mai avea de luptat, poate mai mult ca niciodată, fiindcă cel mai mare perturbator al privirii din întreaga istorie a artei îi aștepta în sălile de la Beaubourg:

Erau acolo două femei: una la orizontală, dezbrăcată și întinsă pe un pat, poziționată central în compoziție, și cealaltă șezând pe un scaun la dreapta, în prim-plan, ținând gâtul unei mandoline, fără

să cânte. În stânga, era așezată pe jos o ramă goală din lemn. Puteam, cu siguranță, desluși toate aceste lucruri, dar numai străduindu-ne, fiindcă în acest tablou nimic nu era înfățișat docil sau realist. Totul era evocat prin fațete și fracturi foarte colțuroase (capetele, bărbiile, genunchii și coatele erau tratate în unghiuri, iar nu rotunjite) și se afla cufundat într-o atmosferă sumbră. Fundalul, care nu prezenta decât o arhitectură severă, construită cu perspective aberante, avea doar nuanțe de brun, de gri, de negru, de maro. Trupul modelului care stătea lungit bătea spre un bej bolnăvicios, iar femeia cu mandolina avea pielea albastră și un coc verde. Patul și scaunul păreau lipsite de orice urmă de confort. Dar mai ales corpurile umane erau de o profundă stranietate. Atributele fizice nu erau poziționate ca de obicei, ci se combinau fără să țină seamă de simetrie ori de anatomie, așa cum le cunoaștem. Ochii se aflau în vârful frunții, unul mai sus, și altul mai jos, gura nu era decât o linie fără buze, iar lectura era deranjată de tot soiul de permutări: femeia lungită, de pildă, părea că se întoarce spre privitor, așa încât i se vedea pubisul, dar, în același timp, peste coaste i se ridicau curbele feselor, de parcă ar fi fost pictate în racursi, văzute dinspre tălpi sau dinspre cap. Tot așa, la ambele femei, umărul și sânul păreau că se confundă. Noțiunile de față, de profil, de vedere în trei sferturi, de relief și de neted, de profunzime și de suprafață coincideau cu toatele și se făceau țăndări, de parcă ar fi fost o reflexie într-o oglindă spartă.

Serenada lui Picasso a fermecat-o pe Mona vreme îndelungată. A înțeles numaidecât că aceste două femei, într-o perspectivă tradițională sau academică, ar fi fost un izvor de frumusețe, de tihnă lascivă și onctuoasă. Or, aici, atitudinea lor provocatoare venea din aspectul lor dereglat, aproape monstruos și din expresivitatea picturii înseși, care, prin fiecare linie, fiecare densitate, fiecare culoare, atrăgea atenția.

Mona, așezată turcește în fața lucrării, stătea cu gura căscată, iar Henry îi asculta răsuflarea sincopată, de persoană care așteaptă.

— În 1940, a început Henry, Franța a pierdut războiul împotriva

naziștilor, și Parisul a fost ocupat. În tot orașul domnea o atmosferă ciudată și sufocantă, fiindcă o putere vrăjmașă, violentă, rasistă, antisemită zăgăzuia vocile libertății. Picasso era una dintre aceste voci. Spaniol, născut la Málaga în 1881, fiu de pictor, fusese întâi de toate un excepțional meseriaș, înzestrat de timpuriu cu o tehnică picturală remarcabilă. „Când eram copil, spunea el, desenam ca Rafael, dar am avut nevoie de o viață întreagă ca să învăț să desenez ca un copil."

— Asta-mi amintește de Cézanne…

— Da, iar Cézanne a fost un model important pentru Picasso. Privește această *Serenadă*: totul e fragmentat, de parcă am putea vedea simultan fața, profilul și spatele celor două femei. E un stil care, în epocă, a fost calificat drept „cubist", un stil puternic inspirat de Cézanne și care a început să se impună cu adevărat după 1910. Picasso și prietenul lui Georges Braque au fost figurile sale emblematice. Încercau să descompună realitatea, s-o deconstruiască și s-o reconstituie în felul lor, arătând fața și reversul lumii. Picasso a practicat numeroase stiluri, dar a revenit foarte frecvent la abordarea „cubistă", așa cum este cazul în această *Serenadă*, din 1942.

— Parcă lumea ar fi îmbucătățită…?

— Da, făcută bucăți. Picasso a pictat câteva lucrări profund angajate împotriva războiului, mai cu seamă o pânză imensă, foarte cunoscută, care se numește *Guernica* și care denunță masacrarea unor oameni de rând, civili, într-o piață din Spania, în 1937. La Picasso însă, subiectele banale sunt cele care, prin fracționare, devin capabile să traducă implozia reperelor.

— Eu aș spune că în acest tablou există câte ceva din toată pictura pe care o cunoaștem. Îmi amintesc de exemplu de femeile goale și de muzica din *Concertul câmpenesc* al lui Tițian. Aici însă, Picasso face ansamblul mai trist, mai întunecat, pentru că e plasat în interior, pentru că totul e deformat, iar nuanțele sunt posomorâte.

Henry, uluit, a vrut să-și felicite nepoata. Dar s-a răzgândit. De-acum, în fața lui Picasso vorbeau de la egal la egal.

— Pun pariu, a continuat Mona, că lumea credea că Picasso voia

să facă rău picturii. Dar el o iubea mai presus de orice.

— Da, Picasso îi cunoștea foarte bine pe vechii maeștri. Iar această *Serenadă* datorează mult compozițiilor lui Tițian, așa cum ai observat. Picasso îi adora și pe Goya, pe Courbet, pe Manet… Parcă și-i însușea și îi reinventa în felul lui, nu ca să-i ia în derâdere, ci ca să le ducă geniul mai departe. Această *Serenadă,* în care totul pare dislocat, în care jocurile perspectivei devin labirintice, este de fapt profund clasică.

Mona a stat mult pe gânduri. Clasic, clasicism… Cuvinte pe care bunicul ei le folosise în fața lui Poussin, în fața lui David, în fața unor opere în care domnea o viguroasă stabilitate, rigoarea. Mona și-a amintit de toate ocaziile în care fusese vorba despre modern și modernitate, mai cu seamă în fața lui Monet. Era oare posibil ca Picasso să fie întâlnirea miraculoasă între aceste două noțiuni? Henry a luat din nou cuvântul.

— Există multe semne ale unui climat tragic: destructurarea fețelor și a trupurilor excesiv de țepene, motivele unghiulare din partea de sus, culorile stinse și penumbrele. Și, pe urmă, un fel de vid…

— Știu ce-o să spui, Dadé: rama aia din stânga. În mod normal, trebuia să conțină un tablou sau ceva de genul ăsta. Acolo însă e stingheră… Iar asta e simbolul artistului care încetează să mai picteze…

— E artistul care tace. Picasso era o voce a libertății pe care o amuțiseră, aidoma femeii din dreapta, care-și ține mandolina fară să cânte. Rama cea mică din dreapta despre asta vorbește: trebuie să știi că naziștii urau arta lui Picasso: spuneau că e „degenerată". Naziștii credeau că arta trebuia să reprezinte obligatoriu corpurile omenești, cât se poate de puternice și de seducătoare; ce face Picasso, arătând un cap ascuțit, verde și albastru, sau o axilă așezată în locul unui sân, constituie pentru ei o injurie la adresa ființei umane și a contribuit la prăbușirea ei, la decăderea ei, la împuținarea ei.

— Dar uită-te aici: există, în mijloc, nouă linii frânte ale saltelei. Aflându-se chiar în centru, te gândești la niște gratii de pușcărie sau

la niște funii cu care să legi pe cineva de pat. Și fii atent, Dadé: mai apar și nouă linii negre în chip de păr pentru femeia lungită, iar părul ăsta atârnă ca plumbul…

Auzind asta, Henry s-a apropiat de tablou ca să numere șuvițele despărțite de dâre cenușii. Nouă, erau chiar nouă. Mona le văzuse dintr-o ochire. Doar dintr-o ochire. Într-o anumită privință, îi amintea de incredibila percepție a lui Picasso, al cărui geniu era de fapt de două ori mai strașnic. Era, evident, un extraordinar născocitor de forme, capabil să facă minuni din orice; cel mai bun exemplu era – tot în 1942 – o sculptură în formă de cap de taur, pe care a realizat-o combinând o șa din piele și un ghidon de bicicletă găsite la un talcioc. Însă, mai presus de toate, era un observator desăvârșit. Picasso cerceta tot ce era în jurul său, cu privirea pătrunzătoare a păsărilor de noapte, animale care exercitau asupra lui o fascinație totală și în care se recunoștea.

— Ce face, în definitiv, Picasso? Dezarticulează realul, îi întoarce pielea pe dos. Și-atunci, realul, în loc să fie neted și plat, ni se arată dintr-odată plin de asperități, de spărturi și de proeminențe. De fapt, Mona, îmi spun că lui Picasso i-ar fi plăcut ca tablourile lui să acționeze cam ca geana care ți-a intrat adineauri în ochi; ar fi dorit ca ele să scufunde spectatorii în disconfort vizual. Marele său prieten și rival, Henri Matisse, descria în schimb pictura ca pe „ceva asemănător unui fotoliu generos care alină oboseala fizică"; cu *Serenada*, lucrurile stau exact pe dos: pictura ne evocă disconfortul lumii. Aici, așa cum ai văzut, până și salteaua seamănă cu o închisoare.

— Totul trebuie fărâmat. Asta e pilda acestei *Serenade* pictate în timpul războiului. Trebuie să fărâmăm lanțurile, trebuie să fărâmăm gratiile…

— Mai mult, Mona, se cuvine să fărâmăm tot ce ne înconjoară ca să înțelegem cum funcționează. În pictură, Picasso este foarte savant și foarte copil. Foarte savant, pentru că se înscrie în tradiția maeștrilor și vrea să pătrundă tainele universului; foarte copil, pentru că, dorind să izbândească, se poartă exact ca un puști.

Demontează sau strică jucăriile și obiectele ca să le descopere mecanismele.

— Și le reconstruiește în felul lui, a zis Mona, ridicând din umeri.

S-a întors la Montreuil purtând pe cap pălăria bunicii. Se simțea tare mândră. Când a ajuns acasă, Cosmos a sărit pe ea, părând că vrea să-i smulgă panamaua. Mona i-a așezat-o pe cap și a pufnit în râs, pentru că animăluțul, încă pui, se pierduse cu totul sub borurile ei. În cele din urmă, Mona și-a luat înapoi cadoul, i-a scos panglica crem care-i înconjura calota și i-a înnodat-o lui Cosmos în jurul gâtului.

— Trebuie să-ți vorbesc despre *Serenada* lui Picasso, i-a zis ea cățelandrului.

Însă n-a apucat bine să-și țină lecția, că au și prins-o din urmă metehnele culturale ale tinereții. Ce era de fapt o „serenadă“?

44
Jackson Pollock
Intră în transă

Ce repede trecuse vara… În acea zi de luni din septembrie, în timp ce deschidea ochii, Mona s-a trezit leoarcă de năduşeală. Dormise prost; se pregătea să intre la noua şcoală şi, în noaptea aceea, avusese coşmaruri fără întrerupere. În drum spre noua instituţie, răscolită de răbufniri de angoasă, şi-a înfipt unghiile în mâna mamei sale. Degeaba îşi ascundea spaima, o presimţire urâtă nu-i dădea pace.

Sute de capete agitate erau înghiţite de clădire, unele neliniştite, altele arogante şi înfumurate. Numai bodogăneli şi urlete. Camille i-a dat drumul Monei. Era şi ea tulburată, iar zâmbetul ei de rămas-bun tremura.

Culoarul i se părea nesfârşit şi răsuna lugubru. Sala în care au pătruns Mona şi cei treizeci de colegi despre care nu ştia nimic răspândea un iz de conac de ţară. Până şi şuşotelile încetaseră. Pupitrul ei se afla în fundul clasei; nu avea coleg de bancă. În cele din urmă a intrat un tânăr. Îmbrăcat la costum cu vestă şi lavalieră, avea un aer trufaş şi părea încă din prima clipă supărat că se află acolo. Nici n-a anunţat bine că le va preda franceza, că Mona a şi tresărit. Recunoscuse personajul: avusese o altercaţie cu el la Muzeul Orsay, în faţa tabloului lui Van Gogh! Se prefăcuse că-i cere scuze după ce se hlizise în faţa pânzei şi apoi, reîntâlnindu-l pe o alee, îl sfidase scoţând limba la el. Sumbra ei premoniţie din noaptea trecută nu era lipsită de temei. S-a chircit. Lumea se dovedea ermetică, indescifrabilă. Mona ştia că, pentru privirile din afară, era ea însăşi o hieroglifă prizărită printre alte hieroglife. Realitatea îngheţase. Cum să procedeze ca să ia contact cu ea? Poate prin efracţie. Profesorul a început să strige catalogul. Vocile care răspundeau erau palide, iar această timiditate îl încânta pe jupân. Când a venit rândul Monei, în loc să ridice mâna, aceasta şi-a apăsat

brusc penarul: trusa s-a răsturnat, aruncând afară toată colecția ei de pixuri, care s-a izbit de pământ cu un vacarm cumplit.

— Prezentă! a strigat ea simultan.

Profesorul s-a încruntat, a privit-o lung, foarte lung… Cine era oare obrăznicătura asta? Din lipsă de probe, a socotit până la urmă că incidentul fusese o gafă involuntară. Toată clasa se întorsese spre Mona. Toată lumea îi vedea fața, iar ea vedea chipurile tuturor.

*

Miercuri după-amiază, mergând spre Beaubourg, cu pălăria ei cu boruri largi pe cap, Mona n-a omis să-i povestească lui Henry incredibila pățanie a cărei victimă fusese.

— Îți dai seama, Dadé? Profesorul meu de franceză – care, mai cu seamă, îmi e și diriginte – e tocmai cel pe care l-am luat peste picior când eram împreună la Orsay!

Coincidența era într-adevăr extraordinară și ar fi meritat o discuție mai amplă despre potrivirile destinului, contingență și necesitate, predeterminare. Exista însă în relatarea nepoatei sale un detaliu atât de stupefiant, încât i-a acaparat spiritul. Mona spusese: „Mai cu seamă"… „Mai cu seamă"! Era formula unui adult, semnul simbolic al maturizării. „La ce vârstă oare, s-a întrebat Henry, să fi folosit eu pentru prima oară această expresie? Ah, dacă am putea să derulăm înapoi firul existenței noastre și să refacem filmul limbajului ei: primul cuvânt, prima frază, prima apariție vocală a vorbelor: «moarte», «frumos», «te iubesc» sau «mai presus de-atât»! Ah, se enerva Henry, când am folosit oare prima formulă interogativă?" Și a constatat încă o dată că, în viață, forma exclamativă a limbajului o precede fatalmente pe cea afirmativă. Totul începe cu niște strigăte țâșnind dintr-o exaltare inarticulată. Se înfuriase și, dacă i s-ar fi putut cartografia creierul în acel moment, ar fi semănat cu tabloul în fața căruia se oprise Mona, potrivit propriei ei dorințe, în timp ce străbăteau culoarele Muzeului național de artă modernă.

Era vorba despre o lucrare abstractă ce părea o babilonie a

materiei în care se încrucișau, se încâlceau, se suprapuneau dâre și crâmpeie de culori, uneori foarte subțiri, ca linia unui desen, alteori groase, ca niște pete; erau când drepte (fără să fie totuși vreodată trase la sfoară), când curbe, sau chiar zigzagate. Pânza era astfel integral saturată de o rețea extravagantă de brazde, de dungi și stropi din care nu se detașa nici un motiv recognoscibil. Singura comparație cu un element real ar fi fost poate cea cu murdăria unei bucăți de covor decupat – mai precis, un covor menit să protejeze dușumeaua unui atelier artistic și pe care s-ar fi strivit accidental și aproape peste tot fluxuri reziduale de pigmenți diluați. Atât doar că pânza, deși era receptaculul unei dezordini eruptive și vâscoase, se dovedea foarte structurată. Nu organizată ori compusă – de altfel nu existau un centru și nici periferii identificabile –, ci structurată prin ritmuri și printr-o coerență de ansamblu. Astfel, niște mase negre, mai voluminoase, erau repartizate precum o mulțime de arhipelaguri aflate în luptă cu valurile de alb. Mai puține, dar prezente peste tot, se iveau niște mici jeturi de galben și de roșu, iar pe deasupra, abundent, se desfășura o urzeală de griuri argintate, ale căror bucle erau mult mai numeroase decât ale culorilor învecinate. Trebuia remarcat că aceste culori erau îndeajuns de dense încât să se suprapună fără să se absoarbă și nici să se amestece unele cu altele și, mai ales, tabloul avea aerul că e un fragment izolat dintr-un tot fără limite.

Henry s-a felicitat că Mona dorise să-și petreacă treizeci de minute în fața acestui tablou de dimensiuni modeste – șaizeci de centimetri pe optzeci și unu – al lui Jackson Pollock, iar nu în fața pânzei învecinate a aceluiași autor, care era mult mai mare. Se gândea că, într-adevăr, estetica pictorului american se dovedea mult mai inteligibilă atunci când se desfășura pe o scară mai mică. Orice istoric al artei ar fi strigat însă că e o aberație, știa bine. Fiindcă mișcarea expresionismului abstract, născută la New York imediat după război prin Mark Rothko, Franz Kline, Willem de Kooning sau Robert Motherwell, se caracterizează printr-o explozie de forme abstracte pe suprafețe impozante, chiar strivitoare. Dar Henry știa că

nu întotdeauna trebuia urmată calea bătută a specialiștilor ca să deslușești taina geniului uman. Mona, după ce a scăpat de o muscă insistentă care voia să i se așeze pe nas, a luat în cele din urmă cuvântul.

— Știi, Dadé, am văzut până acum artiști care știau ce fac, care păreau să aibă un plan: chiar când era ceva abstract, ca la Malevici sau la Brâncuși. Acum, pentru prima oară, e complet altceva. Totul pare făcut la nimereală… Știu însă ce o să-mi zici…

— Chiar așa, Mona? Atunci spune!

— O să-mi zici că e mai complicat.

— E-adevărat! Și mai ce?

— O să-mi spui că ni se pare că e făcut la nimereală, pentru că avem jerbe de vopsea care se duc peste tot și pleacă în toate direcțiile, așa încât tabloul ajunge să semene cu o față de masă dezgustătoare, dar, de fapt, pff, e cu totul altceva. Că e armonios și că artistul asta și-a dorit.

Henry a zâmbit, deopotrivă resemnat și fericit. Într-adevăr, cam asta ar fi vrut să spună. Dar, mai întâi, a încercat să-l replaseze pe Pollock în perspectivă istorică. Pollock, i-a explicat el Monei, nu era mulțumit de vechea tradiție europeană care voia ca un tablou să fie asemănător, fidel unor motive care să poată fi numite prin cuvinte. Ostil iluziei unei profunzimi realizate prin stăpânirea perspectivei, dorea să creeze o pictură care să exprime o energie fundamentală, cea a corpului, a gesturilor, a rapidității, a accidentelor, a hazardului. S-a spus despre el că face *action painting*; s-a vorbit chiar despre faptul că pânza lui se transforma în arenă, pentru că tabloul nu conținea nici anecdotă, nici simbol, nu povestea nimic. Nu făcea decât să capteze și să înregistreze impetuozitatea, *furia* artistului în fața ei. Nu reprezenta violența, chiar *era* violența.

— Pânza aceasta n-a fost pictată pe șevalet, a adăugat Henry. Era aruncată pe jos. Pollock o stăpânea și, în loc să aplice straturi succesive cu o pensulă, azvârlea culoarea, folosindu-se de niște bețe pe care le muia în recipiente cu vopsea. Folosea pensule uscate sau pompe de pulverizare, care îi permiteau să împroaște sau să obțină

volute zvelte. Uită-te la aglomerările de negru: aici a lăsat lichidul să curgă direct din recipient. Astfel, cu mijloace rudimentare și cu doar câteva culori, pe o pânză modestă, de nici jumătate de metru pătrat, produce un tablou care are bogăția unui organism alcătuit din țesuturi, sau a rețelei de vene minerale ale unei pietre sau a miilor de constelații de pe firmament.

— Mie, Dadé, îmi place mult! Ar trebui însă spus că toate chestiile astea sunt niște mâzgăleli și că până și un copil ar putea să facă la fel.

— Se tot spune asta! Din păcate, în trecere fie zis, copiii nu fac chiar la fel!

— Vrei să-ncerc?

— Nu acum, Mona, a zâmbit Henry. În orice caz, Pollock n-a avut parte doar de detractori. Îl adorau nu doar niște critici influenți, care spuneau că era cea mai mare realizare din istoria artei, ci și iubitori de artă și oameni aflați la putere…

— Adică?

— În Statele Unite, după război, lumea credea cu tărie în ceea ce astăzi numim *soft power*, adică puterea culturii, a simbolurilor, a valorilor. Pentru mulți americani din vremea aceea, o pictură abstractă ca asta putea la o primă abordare să pară stupidă, chiar injurioasă, cu atât mai mult cu cât Pollock avea un temperament vulcanic, bea mult și avea simpatii politice de stânga, cât timp Statele Unite erau guvernate de conservatori. Dar, vezi tu, în loc să-l umilească sau să-l ostracizeze pe Pollock, guvernul american a înțeles că ar fi mai profitabil să-l promoveze ca pe o întrupare a libertății și a îndrăznelii noului continent: un fel de James Dean al artei. Numai bine ca să se deosebească de bătrâna Europă și să le dea o lecție pe cinste sovieticilor.

— Aha, îmi amintesc că ăștia din urmă îl interziseseră pe Malevici pentru că era abstract… Probabil că exploziile astea de culoare li se păreau aiurea! Dar Pollock ce zicea despre toate astea?

— Știi, nu vorbea prea mult și, fără îndoială, n-a fost niciodată conștient și nici nu s-a preocupat cu adevărat de mizele legate de

persoana lui. A murit tânăr, beat la volan, într-un accident de mașină, în 1956. Pentru el, Statele Unite erau cele ale amerindienilor. Privește; are un ritm, o cadență, aproape că dansează. Alcoolul îi permitea să iasă din el însuși, să cunoască stări de transă. Practica lui picturală ține de șamanism. După el, spiritul trebuie să călătorească, să cunoască alte planuri, alte sfere, să se confunde cu natura, cu animalele, cu materia. Dacă arta lui e tipic americană, așa cum s-a tot bătut toba, izvoarele sale de inspirație și expresia trebuie să-i fie căutate în lumea indigenilor din țara lui.

Chiar în clipa aceea, musca cea sâcâitoare s-a întors să gâdile nasul Monei, care a alungat-o furioasă cu dosul mâinii. Gâza, alarmată, a făcut câteva volute prin aer, a căutat un loc de aterizare și, până la urmă, s-a refugiat pe pictura lui Pollock, aproape de jumătatea marginii stângi, lângă o pată de alb. Își ațintea ochii în lungul pânzei, spre dreapta. Și, dintr-odată, pe Mona a apucat-o amețeala…

— Tare aș vrea, Dadé, să văd pictura lui Pollock așa cum o vede ea de-acolo!

— Ei bine, Mona, exact așa ar fi vrut Pollock să gândești. Exact asta înseamnă experiență șamanică. Închide ochii (Mona i-a dat ascultare) și închipuie-ți că ești musca asta (Mona s-a concentrat)… Iată că ai ajuns de o sută de ori mai mică decât în realitate. Asta înseamnă că, acolo, pe pânză, tabloul lui Pollock ți se pare de o sută de ori mai mare.

— Ce frumos, a zis Mona, strângând puternic din pleoape. Dârele se transformă în torente de culoare! Cât de frumos, nemaipomenit de frumos!

— Ai putea să fii chiar și un puricel, Mona, un minuscul puricel și totul ți s-ar părea de o mie de ori mai mare…

Mona, cu ochii închiși, se cufundase în sine și vedea tabloul sub propriile picioare. Îl vedea la nivelul pânzei, precum musca lipită de el. Cei optzeci de centimetri lungime, printr-o operațiune mentală, se făcuseră la început optzeci de metri, apoi opt sute, când s-a preschimbat în puricel. Și iată că suprafața creștea continuu, sporea

neîncetat în capul copilei. De-acum erau kilometri întregi de înlănțuiri de Pollock!

— Simt cum mă micșorez, Dadé, a mărturisit Mona, euforică.

— Ai putea chiar să te proiectezi într-un fragment de atom: într-un quark. Și-atunci, tabloul ăsta de jumătate de metru pătrat ar deveni pentru tine un univers colosal, ca o planetă necunoscută…

Mona s-a străduit, fără să-și dea seama dacă ea era cea care devenea brusc infimă, ori dacă pânza lui Pollock creștea precum cosmosul. Înaintea ei se întindeau opt gigametri de pictură, adică opt miliarde de kilometri – un întreg sistem solar! Picioarele i s-au muiat; bunicul a prins-o de umeri în timp ce era pe cale să leșine.

— Oh, Dadé, lecția lui Pollock, cred, este că trebuie să intrăm în transă…

— Exact, dar trebuie să și ieșim din ea, pentru că altfel ajungem să ne prăbușim…

— Și, mai cu seamă, să picăm ca o muscă!

— „Mai cu seamă‟, cum spui.

45
Niki de Saint Phalle
Viitorul omului este femeia

Afacerea lui Paul începea să meargă: nu magazinul, de care nu se mai ocupa îndeajuns, ci comerțul cu telefoane vechi, făcute compatibile cu unele mobile. Tinerii antreprenori pe care îi întâlnise îi propuneau contracte mai mult decât promițătoare. Încurajat de Camille, Paul se întreba: Nu venise oare momentul să cedeze prăvălia și să se lanseze în această aventură? Fără să îndrăznească să deschidă gura, Mona era întoarsă pe dos.

Lungită direct pe dușumea în prăvălie cu un creion în mână, cu Cosmos lângă ea, încerca să continue povestea din jurnalul ei intim. Îl începuse la sfârșitul lui iulie și își depănase viața, începând cu criza de orbire din toamna anului precedent. Joncțiunea cu prezentul era de-acum aproape, fiindcă ajunsese la evenimentele petrecute la jumătatea lui august: istorisea, între descoperirea lui Magritte și a lui Brâncuși, despre RMN-ul de verificare la care fusese supusă și despre ce declanșase în ea această examinare. Extaziată de viziuni, se lăsa purtată de șuvoiul gândurilor. Și-a amintit că, în tubul de la RMN, îi venise în minte un trecut ale cărui țărmuri, la scara ei de copil, erau extraordinar de îndepărtate. Scormonind în caiet, a avut acces la Mona din luna august, care nu mai era cea de-acum, și, râcâind mai departe, a găsit un drum către un continent pierdut și echivoc: cel al vârstelor dintâi. Făptura ei de unsprezece ani a regresat până la cea care, pe vremuri, avea doar trei. Asta a produs o jerbă torențială de înțelesuri, o explozie de adevăr. A retrăit acel moment în care Colette Vuillemin, iubita ei bunică, îi oferise pandantivul pe care-l purta la gât în timpul ultimei lor întâlniri și îi spusese: „Ține mereu lumina în tine, draga mea.“ Micuța Mona se aștepta s-o revadă, dar nu a mai revăzut-o vreodată, deși părea atât de proaspătă, de fericită, de tandră.

Pe moment, Mona nu înțelesese acest vid; îi apăruse probabil ca

un insondabil mister, pentru că nimeni nu putuse să-i explice ce înseamnă să încetezi să mai exiști, câtă vreme ea de-abia își începea propria existență. Înaintarea în viață însemna să faci efortul cumplit de a scoate la iveală răni pe care nu le-ai văzut producându-se și care, prin însăși discreția lor, traumatizează întreaga ființă, până în străfundurile ei. Mona a scris în caiet, cu o caligrafie grăbită și tremurătoare. „De ce-a murit mamaie?‟ Încolăcit la picioarele ei, câinele căsca fericit.

*

Chiar lângă Muzeul național de artă modernă, pe latura sudică, se afla un bazin mare, de circa șase sute de metri pătrați, presărat cu șaisprezece sculpturi așezate pe apă și animate prin diverse mecanisme. Mona s-a apropiat și a remarcat, pe fațada întinsă a unui imobil din vecinătate, o lucrare vastă a unui artist urban, pictată chiar pe perete, chiar lângă biserica Saint-Merri. Fresca reprezenta, într-un format monumental, o jumătate de față cu un deget la gură, de parcă întreaga stradă ar fi fost poftită să tacă. Era oare o invitație la contemplarea faimoasei fântâni? Poate. Ori ca să i se asculte susurul? De ce nu? Fiindcă fântâna, deși mută, era subtil muzicală. Henry a precizat că realizarea acestor locuri se datora unui cuplu de artiști. Obiectele negre, care semănau cu niște mașinării absurde și hârbuite, aparțineau elvețianului Jean Tinguely; piesele colorate și, mai ales, ciudatul dirijor a cărui coroană aurită împroșca șuvoaie de apă – o *Pasăre de foc* – erau semnate de soția lui, Niki de Saint Phalle.

— Cei doi ziceau că sunt niște „Bonnie and Clyde‟ ai artei, niște copii teribili și că fiecare stimula nebunia celuilalt.

Mona, oricum, a preferat-o limpede pe „Bonnie‟ și privea, hipnotizată, spre femeia-sirenă cu sâni gigantici, dar mai ales spre șarpele ei spiralat, care se rotea în jurul axei sale.

— Ar putea fi un tirbușon, a bâiguit ea, răsucindu-și o șuviță de păr.

Henry știa că naivitatea acestui comentariu i-ar fi plăcut mult

sculptoriței, așa că n-a contrazis-o. I-a propus să vadă altă lucrare a ei din colecțiile Centrului Pompidou.

— S-a făcut! i-a zis Mona cu entuziasm.

Era o mireasă gigantică, îmbrăcată în alb. Și, mai mult decât atât, era o mireasă complet albă, sau mai degrabă surie, argiloasă, de la poalele enormei rochii drapate până la masa cânepie de păr aspru, trecând prin buchetul pe care-l strângea la piept. Totul părea atât de încărcat de ipsos, încât presupusa puritate pe care o atribuim nunților pivota aici spre grotesc. Această femeie avea toate atributele unei fantome, iar această impresie era subliniată de proporțiile ei aberante. În timp ce înălțimea personajului era cu aproximativ o treime mai mare decât cea a unei morfologii standard, capul scăpa de această monumentalitate. Era prea mic în comparație cu ansamblul, de parcă ar fi înmugurit dintr-un trup uriaș și greoi. Când o priveai din față, se apleca ușor către dreapta, iar fața era abia sugerată, ca o mască rudimentară. Exista totuși o mică fantă menită să figureze gura – despre care ai fi zis că scotea un geamăt prelung. Efigia se dovedea însă terifiantă la nivelul bustului. Mireasa strângea la piept un buchet de flori pietrificate. Îl ținea cu mâna dreaptă, în vreme ce stânga, colosală, ca un fel de extrapolare degenerată a lui Rodin, i se odihnea pe pântec. Sânii și brațele păreau o uriașă materie colcăitoare, poate chiar niște țesuturi în descompunere. De fapt, sculptura era, la acest nivel, un agregat din numeroase obiecte, unele care puteau fi limpede deslușite, altele care erau estompate: jucării, mai ales, și foarte multe păpuși-bebeluș. Descopereai și o machetă de avion, niște bicicliști, trăsuri, rățuște, șerpi, păsări, o pereche de botoșei de copil.

Mona, înfiorată, a contemplat în mai multe rânduri lucrarea. O simțea încărcată cu o prezență sumbră. Era adevărat: Niki de Saint Phalle avusese o copilărie dificilă, atât de dificilă, încât Henry a preferat să nu-i scoată în evidență detaliile lugubre. S-a mulțumit să-i explice copilei că artista trecuse prin niște încercări grele. A scutit-o

de evenimentele tragice: a trecut sub tăcere agresiunile sexuale la care o supusese tatăl ei, agonia bunicii într-un incendiu care mistuise castelul ei ocupat de naziști, sinuciderea surorii sale… Henry nu dorea să-i împărtășească toată această violență familială, fie și ca să evite să arunce umbra prea apăsătoare a unei vieți nefericite asupra operelor artistei, conferindu-le astfel o umbră mortuară.

— Eu, Dadé, când văd asta, mă gândesc la Goya, știi tu, și la monștri… Și la Hammershøi, și la poveștile cu troli din legendele nordice, și la acel cap pe care mi s-a părut că-l zăresc în faldul mânecii din portretul soției sale, văzută din spate. Mireasa asta parcă e o fantomă, parcă s-a sfrijit într-un fund de dulap. Iar acum, când o văd, îmi spun că sculpturile care se mișcau adineauri în bazin aveau și ele un aspect ușor monstruos…

— Niki de Saint Phalle recunoaște. Monștrii o fascinau. Zicea că văzuse o sumedenie de filme care erau pline cu așa ceva și adăuga (a citat din memorie): „Am făcut eu însămi un număr incredibil de monștri; sunt în stare să o iau mereu proaspătă de la capăt pe această temă‟. Dar sunt sigur că ai remarcat toate jucăriile ferecate în ipsos…

— Da, bineînțeles. L-am văzut numaidecât pe micul scăldător din plastic de sub bărbia ei și erau peste tot păpuși și chiar o machetă de avion în dreptul umărului. Și, chiar deasupra, o pasăre! Dacă a vrut să dea un aer vesel, nu i-a ieșit.

— Țin să te liniștesc: artista știa foarte bine că această aglutinare n-avea s-o facă pe mireasă mai veselă. În realitate, colecționa jucării, strângea cantități aberante, nu doar păpuși, ci și creaturi preistorice, așa cum găsim în coșul copiilor și care inevitabil sfârșesc în pod, atunci când copiii cresc.

— Procedează cam ca Marcel Duchamp, ia lucruri care deja există și le transformă în opere de artă.

— Da, se-ntâmplă și asta; de altfel, ea face parte dintr-o tendință mai largă a întregii istorii a artei din anii ‘60, care constă în preluarea unor obiecte, în simpla lor selectare și apoi recombinare. În Franța este ceea ce se cheamă „Noul Realism‟ și, printre artiștii care fac

parte din acest curent, se numără desigur Niki de Saint Phalle, dar și Arman, de pildă, care a ticsit o întreagă galerie cu deșeuri.

— Păi aici e o pubelă de jucării!

— Pertinent, draga mea. De parcă această femeie era asaltată și opresată de universul copilăriei. Această *Mireasă* datează din 1963. Aspectul ei rigid, cadaveric, este în răspăr cu imaginea tradițională, plină de dinamism, a nunților. Dar această sculptură, al cărei chip pare sfâșiat de un strigăt, este și expresia unei revolte. Deceniul 1960–1970 a fost cel al unor numeroase lupte prin întreaga lume pentru mai multă libertate și toleranță, pentru egalitatea între oameni, împotriva războaielor și a imperialismului. Cu această *Mireasă* pe care ai crede-o în agonie, Niki de Saint Phalle scoate un urlet …

— Și ce spune urletul ăsta?

— Că femeile nu trebuie cantonate în rolul de neveste vrednice. Femeile trebuie să-și poată apăra dorințele și să facă propriile alegeri, oricare ar fi ele, chiar și mai puțin acceptabile.

— Și ce alegere a făcut Niki de Saint Phalle?

— Ei bine… (Henry a făcut o pauză lungă.) Ei bine, de exemplu a hotărât într-un anume moment al vieții că nu va fi o mamă model. S-a dedicat artei sale, adică ei însăși, mai mult decât copiilor săi…

— Era înverșunată! a pufnit Mona, cu ochii mijiți.

— Da. De altfel, a realizat lucrări pe care le numea „tablouri-tir‟. Lua o pușcă și țintea pânza. Impactul gloanțelor producea jerbe de culori. Dar, ca să o înțelegi bine pe artistă, gândește-te că, pentru ea, imaginea femeilor e așezată sub semnul dualismului. E o imagine cu două fețe. *Mireasa* ei nu e doar o expresie a morții, ci și un apel la o renaștere feminină, sub un alt chip decât cel al soției devotate.

— Care anume?

— Cel al sirenei colorate pe care ai văzut-o de curând în bazin, de pildă, și mai ales sub forma celebrelor ei „Nanas‟[21], niște sculpturi înfățișând femei care se înalță, dansează, sar. Sunt rotunde, au trupuri cu coapse enorme și capete minuscule. Dar sunt vii, eliberate de dictatele societății. Întrupează un viitor luminos, spre deosebire

de *Mireasă*, simbol al unui trecut alienant, unde dorințele sunt batjocorite.

— Înțeleg povestea cu dubla imagine… Dar ce pildă decurge din ea?

— În 1963, în același an în care a fost creată *Mireasa*, un poet foarte angajat politic, membru în Rezistență și comunist notoriu, scrie un vers care corespunde perfect lecției pe care ne-o transmite Niki de Saint Phalle.

— Cine-i poetul? Și ce-a spus?

— Se numește Louis Aragon. Și a scris: „Viitorul omului e femeia".

— Da, de acord, dar Niki ar fi spus: „Viitorul omului e gagica"…

— Foarte exact. Permite-mi însă să rămân la versul lui Aragon, un pic mai auster.

Copila a strâns de pandantivul de care nu avea să se mai despartă. Și-a zis că l-ar fi pus bucuroasă la gâtul *Miresei*, ca s-o ajute să-și învingă amarul.

— Era „o tânără combativă", a zis în cele din urmă Mona, cu o voce cristalină.

Henry s-a uitat la ea, uluit. Expresia îl tulburase. Era cea pe care o auzea adesea când, pe vremuri, venea vorba despre Colette. Iar felul în care o rostise nepoata lui, apăsându-și mâna pe cochilie, l-a făcut pe bătrân să-și închipuie că poate făcea aluzie la soția lui. Au stat mult fără să scoată o vorbă. Până la urmă, Henry a rupt tăcerea.

— Da, Niki de Saint Phalle a fost combativă, Mona. Iar bunica ta a fost și ea la fel, poți să fii sigură. Până la capăt.

— Știu, Dadé…

---

21. Termen argotic pentru fată/femeie.

46
Hans Hartung
Mișcă-te ca fulgerul

Camille butona nervoasă telefonul mobil, așteptând să fie primită de doctorul Van Orst. Întârziase foarte mult și, în fiecare clipă care se scurgea, întorcea pe toate părțile sfârșitul ultimei consultații. Camille încuviințase atunci totul, docil, fără să se împotrivească; era la mijloc, fără îndoială, respectul ei profund față de autoritatea medicală. Dar povestea aceea cu pandantivul pe care copila trebuia să-l țină mereu la gât o contraria. Ce-ascundea bazaconia asta? Când a dat buzna în cabinet cu Mona de mână, îmbujorată la față, Camille a renunțat la orice formă de delicatețe.

— Ce tot facem, doctore? S-a împlinit un an de când Mona vine la consultații. A făcut tot, a urmat toate tratamentele posibile, creierul, ochii, hipnoza. Iar acum ne ziceți că nu trebuie să se despartă de pandantiv?

Mona încremenise. Nu doar din pricina tonului și virulenței mamei sale, ci și din cauza ideii că scoica pe care o iubea atât de mult devenise un obiect de dispută.

— Doamnă, i-a răspuns Van Orst, meseria mea e să tratez oamenii. Vă înțeleg furia, e legitimă. Dar, din câte știu, psihismul e un mecanism extraordinar de complex, căruia nu trebuie să-i neglijăm nici una dintre manifestările posibile.

— Așadar?

— Așadar, după investigații aprofundate, sunt sigur că am găsit sursa orbirii Monei; nu este de ordin mecanic, ci psihotraumatic. Iar la acest adevăr am ajuns prin hipnoză… sau, mai degrabă, grație drumului pe care l-a străbătut Mona împreună cu mine și amănuntelor din trecutul ei îndepărtat, pe care le-a descoperit singură.

— Îndepărtat? Păi Mona e un copil.

— Mona e o tânără fată. Și, pentru ea, o întoarcere în timp de opt

ani reprezintă un abis mai adânc și mai greu de atins decât o regresie de treizeci de ani pentru niște adulți ca noi.

— Bine, și-atunci ce-a găsit în trecutul ăsta?

Van Orst a deschis un sertar și a scos cu grijă un dosar legat printr-o spirală neagră. Coperta, roșie și cartonată, avea scrisă deasupra, cu o carioca groasă, o însemnare subliniată de două ori: „Ochii Monei". Medicul avusese grijă să redacteze un raport detaliat.

— Totul e aici înăuntru. Într-adevăr, titlul nu este decât vag medical… Dar am adunat aici toate informațiile, precum și concluzia mea.

— Bun, domnule doctor, și care este concluzia dumneavoastră?

Auzind această întrebare, nerăbdătoare, Mona a făcut un gest care a întrerupt dialogul. Pentru că presimțea concluzia; o știa, era în ea, peste tot, o bântuia. Era propria ei concluzie. Nu că i-ar fi fost teamă s-o audă din gura doctorului; în schimb, îi era teamă că n-o va putea formula cu propriile cuvinte și impresii. Ea întrupa viitorul. Și, ca să-l întrupeze deplin, ca să-l stăpânească, trebuia să accepte să fie depozitara lui, trebuia să ia cuvântul, să nu-l lase în seama unei autorități exterioare, oricât de binevoitoare și de competentă ar fi fost cea a doctorului Van Orst.

— Mamă, ce am descoperit, ce am înțeles, aș vrea să vă spun chiar eu, ție și tatei, când va sosi momentul.

— Lumina este în ea, a aprobat doctorul, și i-a întins tinerei, iar nu mamei sale, dosarul.

*

Henry Vuillemin și-a găsit nepoata și mai schimbată, din ce în ce mai filiformă. I-a și spus-o:

— E uimitor, Mona, ce iute crești; în curând o să fii mai înaltă decât tatăl și mama ta, o să vezi! Și cred că n-o să semeni întru totul nici cu unul, nici cu altul.

Constatarea i-a căzut rău fetei, care s-a posomorât brusc.

— Mă întristează ce spui, aș vrea să semăn cu tine, Dadé… Aș vrea să semăn cu cineva. Cel mai adesea cu tine, iar dacă nu, cu

mama sau cu tata, ar merge și-așa…

Și, tremurând de emoție, Mona s-a strâns la pieptul bunicului, aproape strivindu-l în îmbrățișare. Henry i-a scos pălăria și a mângâiat-o duios pe păr, surprins de o asemenea reacție.

— E tare trist, a continuat ea. Sunt doar așa cum sunt…

Bătrânului i s-a frânt inima. Pe de-o parte, nimic nu-i mai frumos decât să fii doar ce ești, dacă ești Mona, iar de asta Mona încă nu-și dădea seama. Pe de altă parte, era evident că Mona semăna cu cineva. Era vădit că are o natură puternică, plină de farmec și de bunătate. Numai că nu-i cunoștea sorgintea, atâta tot. Dar Henry nu vedea decât asta.

— Sigur că semeni cu cineva, Mona… E-adevărat: nu cu tatăl tău, nici cu mama ta și nici măcar cu mine…

— Și-atunci cu cine, Dadé?

— Cu bunica ta, Mona. Semeni nespus de mult cu bunica ta.

Copila a deschis larg ochii, ochii ei imenși și solari. Nu mai erau albaștri, ci auriți de revelație. Transfigurați.

— Atunci, Dadé, hai să vedem tabloul preferat al lui mamaie!

Era o operă abstractă de o sută șaptezeci și nouă de centimetri pe o sută unsprezece, compusă esențialmente dintr-o vastă masă întunecată centrală. Nu era o întindere plată de negru, ci mai degrabă o suprafață vibrantă despre care îți dădeai seama că fusese realizată printr-o pulverizare de culoare. De altfel, marginile ei de sus și de jos oscilau oarecum, iar delimitarea lor difuză era alcătuită dintr-o materie suflată, atomizată, care părea o ceață care se risipește. În aval de întinderea neagră exista o bază galben deschis, care ocupa partea de jos a tabloului și se ridica pe mai puțin de douăzeci la sută din înălțimea lui totală. Această zonă era fin dungată pe verticală, iar aceste nenumărate cute confereau operei un dinamism puternic. În zona de deasupra întinderii negre se năștea o bandă de albastru profund (dungat și el) și chiar îngustă, aproape strivită de marginea superioară a ramei, semănând cu acele ochiuri de cer care par să se nască discret îndărătul frământărilor unei furtuni. În fine, în ampla masă neagră

se înălțau trei dâre luminoase de o limpezime fulgurantă, precum trei fire lungi de iarbă sau de păr, răzlețe, ușor curbate, de o frumusețe zveltă, dar încordate de o puternică energie aeriană. În centru era dâra cea mai lungă, care traversa aproape de jos până sus întreaga întindere obscură. În stânga ei, a doua dâră, mai subțire și mai rotunjită, urma o mișcare înrudită cu a unei tangente și, mai discret încă, la dreapta ei, o a treia dâră urma același traseu, fără ca vreuna dintre ele s-o atingă pe cea principală. Împreună puteau sugera într-un mod ultrasimplificat ascensiunea unui trunchi înalt și subțiratic de arbore. Și încă multe alte lucruri.

Așadar, Mona contempla lucrarea favorită a bunicii sale. Fără să-și dea seama, a zâmbit fără întrerupere în timpul celor douăzeci și patru de minute pe care, stând turcește, le-a petrecut studiind această compoziție foarte simplă; simțea, mai mult ca niciodată, că pictura aprinde în ea o lumină lăuntrică.

— O înțeleg perfect pe mamaie, i-a spus ea în sfârșit bunicului, și sunt sigură că își putea petrece ore în șir în fața acestei pânze…

— Stătea ore bune, într-adevăr, a confirmat Henry cu o voce nostalgică și fericită. Știa lucrarea pe de rost și putea să-i desemneze cu ochii închiși toate elementele constitutive.

— Eu, a zis Mona arătând cu degetul, văd nouă lucruri. În primul rând, trei zone: una galbenă jos, una neagră în centru și una albastră sus. Văd și cele trei linii, desigur. Și, în cele din urmă, semnătura din colțul inferior drept. „Hartung 64".

— Socoteala ta pică bine, fiindcă 9 era cifra favorită a lui Hartung. Dar și a soției lui. Trebuie spus că se întâlniseră pe 9 mai 1929, când aveau douăzeci și patru și, respectiv, douăzeci de ani.

Pomenind acele vârste, Henry părea ușor visător.

— Ce cred eu că i-a plăcut lui mamaie în această lucrare, a continuat Mona, e că pare plină de contraste, iar contrastele dau impresia de luptă…

Mona a spus aceste vorbe cu o încântătoare inocență, care i-a dat fiori lui Henry. Privea dâra centrală din tabloul lui Hartung și, prin

mimetism, a simțit cum rana care-i brăzda o parte din chip începe să vibreze. A simțit lovitura de cuțit care-i răpise lumina unui ochi, cu decenii în urmă. Rana s-a trezit, de parcă pielea i se despica din nou. Și, inexplicabil, ochiul lui vătămat s-a umezit și a vărsat o lacrimă, o lacrimă subțire de emoție, atât de discretă și de neașteptată, încât Mona nu a văzut-o.

— Da, Mona, exact cum spui, a răspuns el în cele din urmă. Știi, Hartung îi adora pe Rembrandt și pe Goya…

— Ah, l-a întrerupt Mona, deci așa! Știam eu că-mi amintește de tablourile de la Luvru! Sunt sigură că-i plăcea clarobscurul și, făcând un tablou abstract unde există un galben care pare să iasă dintr-o ceață întunecoasă, face exact precum maeștrii din trecut.

— Nu-i însă chiar așa. Tehnica lui e foarte diferită. Aici nu folosește nici pensulă, nici ulei. Hartung obține suprafețele plutitoare pulverizând pe pânză culori acrilice cu ajutorul unui pistol de tinichigiu, o sculă folosită îndeobște la vopsirea automobilelor. Asta dă diferitelor zone colorate un aspect foarte vibrant, prăfos, evanescent.

— Ai zice că-s nori, sau un val de ceață…

— Cu atât mai mult cu cât Hartung e adesea considerat *nuagiste*[22]. Contururile estompate ale formelor sale captează privirea, o învăluie, o cufundă în miezul tabloului. Din acest punct de vedere, este foarte asemănător cu unul dintre prietenii lui: americanul Mark Rothko, cu care a discutat mult pe aceste teme.

Mona a tăcut vreme îndelungată, gândindu-se la bunica ei. Își punea întrebări. Cum putea un artist să ajungă ce era, să facă ce făcea? Cum putea un băiat cu prenumele Hans să devină un geniu numit Hartung? Și, mai ales, cum reușea cineva să-i trezească admirația lui Colette Vuillemin?

— Ce făcea Hartung când avea vârsta mea?

— Tocmai izbucnise Primul Război Mondial. La început a vrut să se facă pastor. Era o persoană foarte religioasă. A abandonat ulterior această chemare și s-a consacrat studiului astronomiei. Și e interesant să ne amintim asta când studiem această lucrare, pentru

că ea se dovedește în egală măsură o expresie a interiorității lui, a clarobscurului care străbate fiecare ființă umană, dar și o viziune a misterelor cosmosului, a naturii, a mișcărilor materiei. Ai remarcat cifra de lângă semnătură: lucrarea datează din 1964, același an în care e folosit prima dată termenul de „gaură neagră"… Desigur, nu trebuie să ne imaginăm că Hartung pictează literal, mimetic, fenomene astrofizice. Le traduce în propriul limbaj.

— Și pe urmă, Dadé?

— Hartung era un bărbat dârz și foarte curajos. Era neamț, dar, chiar înainte să înceapă al Doilea Război Mondial, s-a hotărât să lupte împotriva propriei țări, pentru că îi ura pe naziști. A trăit clandestin în sud-vestul Franței, a fugit în Spania, a fost închis în pușcării și lagăre, iar când a plecat din nou la luptă, în 1944, a căpătat o rană oribilă. Piciorul i-a fost serios vătămat și a trebuit să fie amputat, fără anestezie totală: îți poți închipui cât a suferit. Când s-a reinstalat pacea în Europa și a putut să se reapuce de pictat, nu mai avea aceeași mobilitate, ceea ce este foarte supărător când practici o artă în care gestul contează mai mult decât orice… Iar acest lucru este de asemenea important când privim această lucrare: și-a reinventat metodele folosind unelte de tot felul sau schimbându-le rostul – mai cu seamă pistoalele de vopsitorie despre care-ți pomeneam adineauri – ca să continue să picteze.

— Sunt sigură că Hartung voia mereu să traseze cea mai frumoasă linie posibilă, iar aici, cu cele trei dâre din mijloc, a atins perfecțiunea…

— Atât doar că nu sunt trei linii „desenate", ci scrijelite. Hartung a profitat că pictura acrilică nu era încă uscată și a smuls din ea un strat superficial, cu un tăiș de cuțit sau cu o spatulă, cu o extraordinară virtuozitate. Și, despicând suprafața neagră, a apărut lumina.

— Ca un fulger printre nori!

— Da. De altfel, când Hans Hartung era de vârsta ta, se temea de furtuni. Își spunea însă că, reușind să înfățișeze foarte repede zigzagurile fulgerului, nu i se va mai putea întâmpla nimic. La urma

urmei, lecția picturii lui este: „Mișcă-te ca fulgerul!"

— Înțeleg acum de ce îl iubea mamaie mai presus de orice, a conchis Mona. Mi-amintesc că, înainte să dispară, mi-a zis: „Uită lucrurile negative; ține mereu lumina în tine."

Auzind aceste cuvinte, Henry s-a simțit răvășit. El, care își stăpânea întotdeauna emoțiile, a trebuit să se așeze și, preț de o clipă, a crezut că-și va pierde cunoștința. Mona l-a sărutat pe obraz. Henry a zâmbit. Ce pățise? Poate faptul că auzise din nou, ca pe o voce de dincolo de mormânt, cuvintele soției sale, pe care o iubea pătimaș, cuvintele acelea adresate nepoatei lui adorate? Da, despre asta era vorba. Dar nu numai… Mai era și limbajul tainic al Monei. Cuvintele ei neasemuite, felul în care le rostea, expresia feței, curiozitatea de a cărei existență era convins, dar pe care n-o pricepuse vreodată cu adevărat, muzicalitatea aceea ciudată și fermecătoare, căreia îi căuta de atâta vreme secretul, căreia crezuse că i-a deslușit natura și cauza. Să-i fi descoperit în sfârșit taina? Putea afla doar într-un singur fel: trebuia s-o asculte pe Mona vorbind, o dată și încă o dată, ca să-și verifice ipoteza… „Trebuie să am răbdare", și-a spus. Pulsul lui își recăpătase ritmul normal. Aproape normal.

---

22. Nuagisme (de la franțuzescul *nuage* – nor), curent în aria picturii abstracte, inițiat de un critic de artă francez novator, Julien Alvard, și pe care l-au îmbrățișat numeroși artiști, între 1955 și 1973. Aportul major al acestui *nuagisme* a fost regăsirea transparenței și profunzimii pe care abstracția geometrică le alungase din aria picturii.

47
Anna-Eva Bergman
Ia-o mereu de la zero

Mona chiar nu îl plăcea pe profesorul de franceză. De îndată ce avea cursuri cu el, simțea un ghem în stomac și își dorea ca omul să absenteze sau, mai rău, să fie bolnav. O lua cu amețeală la gândul că nu și-a pregătit cum trebuie exercițiul de vocabular sau de ortografie, deși stăpânea la perfecție aceste discipline. Pentru *el*, nu era însă suficient. Plin de cruzime, avea mereu un cuvânt aspru de spus și aplica sancțiuni pentru te miri ce. Pentru un da sau pentru un nu.

În consecință, Mona nu-și mai învăța lecțiile, le rumega. Îi era atât de teamă de mustrări, încât trudea nu ca să asimileze cunoștințe, ci mai degrabă ca să evite pedeapsa. În acea zi trebuia să recite un poem la alegere; alesese unul dintre cele mai dificile cu putință, dar care i se părea nespus de frumos. Îi era însă imposibil, absolut imposibil să treacă de al zecelea vers din cele paisprezece pe care le avea sonetul. Al unsprezecelea alexandrin i se împotrivea.

Când, la câteva minute după ce sunase clopoțelul, s-a alăturat colegilor ei deja așezați în bănci, domnea o liniște mormântală, impusă de dascălul care-și arbora lavaliera caraghioasă.

— Uite-o și pe Mona, a zis el cu un ton jignitor. Ai ajuns în sfârșit... Nu, nu te așeza. Pentru că ești în pragul ușii, zi-ne poemul tău! Dacă e bun, poți să treci la locul tău. Dacă nu, ești consemnată și te duci la director. Te-ascultăm, Mona.

— *Unei trecătoare* de Charles Baudelaire, a rostit tânăra, cu o voce tremurătoare.

„Asurzitoare, strada în jurul meu mugea.
Înaltă și subțire, durere maiestuoasă
În voalurile-i negre de doliu fastuoasă
Și mândră, o femeie trecu prin fața mea.

Cu sprinten mers și zvelte picioare statuare.
Eu mă-mbătam privind-o și beam, ca pe-un venin,
Din ochiul ei, cer vânăt de uragane plin
Plăcerea ce ucide și vraja care doare.

Un fulger… apoi noaptea! – Făptură fără drum,
Tu, care cu-o privire m-ai renăscut deodată...“[23]

— Bun, Mona, așteptăm continuarea: deocamdată e mai mult noapte decât lumină de fulger!

Continuarea. Continuarea poemului... Era atât de frumoasă... Ah, da! Gata! Printr-un fel de mic miracol căruia doar memoria îi știe taina, Mona a simțit că-și putea aminti ultimii patru alexandrini. Lacătul se desfăcuse. Ce ușurare!

Numai că... Mona nu mai avea pur și simplu chef să ofere cuvintele lui Baudelaire acestui profesor care nu le merita. Și-atunci a făcut ceva nemaiauzit. A repetat cu voce neșovăitoare: „Un fulger… apoi noaptea! – Făptură fără drum, / Tu, care cu-o privire m-ai renăscut deodată...“ Fără să mai adauge nimic, a plecat de bunăvoie, vioaie și cutezătoare, cu pas iute, aproape zburând. A mers ca fulgerul până la director să-și primească pedeapsa. Era insolentă și radioasă, dar, mai ales, nu se mai temea de nimic.

*

În fața la Beaubourg, un băiat așezase o uriașă pânză de iută de circa șase metri pe șase și se apucase s-o picteze, stând la orizontală și aplicând cu ajutorul unor cârpe mase de culori stinse... Era pe cale să realizeze un portret. Al cui oare? În fiecare secundă care trecea, trăsăturile se dezvăluiau mai mult: era minunat să vezi astfel țâșnind, răbufnind din nimic și mergând către întreg, doi ochi zglobii, o claie deasă și creață de păr, precum și o barbă bogată. Henry a zâmbit: recunoscuse rapid efigia. După vreo douăzeci de minute, băiatul a semnat pânza.

— Doamnelor și domnilor, a strigat el, iată că a apărut sub privirile dumneavoastră cel mai mare cap din lume: treizeci și șase de metri

pătrați! A fost *apariția* lui Georges Perec!

Mulțimea a aplaudat. Cine era Georges Perec? Un scriitor pe care Henry Vuillemin îl adora și ale cărui cărți erau scrise potrivit unor constrângeri de redactare uneori abisale. De exemplu, i-a explicat el Monei, Perec era autorul volumului *Dispariția*, un roman din care lipsește cu desăvârșire litera *e*. Sute de pagini fără un singur cuvânt care să conțină această vocală. Totul pentru a povesti istoria unei dispariții, ea însăși o metaforă a dispariției părinților autorului, morți în lagărele de concentrare. Mona și-a provocat bunicul:

— Dadé! Explică-mi lucrarea de azi, ținând și tu seama de o constrângere! De pildă, totul în *verlan*[24]. Sau ce vrei tu!

Dar Henry a negat hotărât, dând din cap. Apoi a oferit un răspuns deconcertant:

— Nu, Mona, nu... Cred că, din nou, tu o să fii cea care va vorbi despre tabloul de azi, în calitate de demnă urmașă a lui Georges Perec...

Mona s-a scălâmbăiat. Henry a continuat:

— Și, pentru că săptămâna trecută am văzut lucrarea favorită a bunicii tale, nu vrei să-l vedem acum pe artistul meu preferat?

Mona a zâmbit, bucuroasă la culme:

— O, ba da!

Ni se părea că vedem o formă pur abstractă, într-atât era de simplificată: un soi de pentagon negru, neregulat și convex, întins pe vasta înălțime de o sută optzeci de centimetri (iar vârful lui nici măcar nu atingea partea de sus a ramei) și decupându-se pe un fond uniform alb. Era o proră de vapor, percepută însă frontal, în racursi, astfel încât vârful etravei, în loc să pară proeminent, era turtit. Părțile laterale ale pentagonului se dovedeau discret curbe, imitând într-un mod epurat forma cocii. Dacă voiam să ne-o imaginăm cufundată în apă, aceasta ar fi avut o linie de plutire care corespundea bazei tabloului. Exista o dinamică alimentată prin diverse efecte de simetrie și de decalaj. Astfel, unghiul superior stâng era ușor mai jos decât unghiul superior opus, care

ieșea foarte delicat în afara cadrului, ceea ce crea o descentrare subtilă. În sfârșit, acest negru, mai mult strălucitor decât mat, nu era complet uniform, era traversat de varii accentuări de densitate a texturii – în special o linie oblică –, care îngroșau prezența prorei și peste care lumina scânteia uneori în funcție de unghiul din care venea sau de poziția în spațiu a privitorului.

Mona nu se mișcase niciodată atât de mult în fața unei pânze. Se ducea și se întorcea, uneori țopăind, aproape dansând, și o studia din nenumărate perspective. Fără să știe, se conforma voinței autoarei, care pretindea ca lucrările ei să fie contemplate de un privitor mobil, iar nu nemișcat. Henry nu a făcut, în schimb, nici un pas. Se simțea obosit. S-a mulțumit să admire spectacolul oferit de Mona care, în treizeci și trei de minute, străbătuse lejer un kilometru fără să fi ieșit din unghiul capodoperei Annei-Eva Bergman. De-acum înainte avea, în primul rând, să asculte atent fiecare dintre frazele nepoatei sale, ca să-și verifice ipoteza privind limbajul ei secret.

— E ca o umbră mare, Dadé, a murmurat în cele din urmă copila.

— Iar umbra se află la originea picturii, Mona... E „gradul ei zero", dacă preferi.

— Cum adică?

— În Antichitate, Pliniu ce Bătrân relata o poveste despre care s-a spus adesea că reprezintă mitul originar al artelor vizuale. E povestea lui Callirhoe, o femeie care trăia în Sicyon, în Grecia, cu aproape două mii șase sute de ani în urmă. Callirhoe e îndrăgostită de un bărbat care trebuie să plece în străinătate. Femeia vrea să păstreze o imagine a lui. Cum procedează? Trasează pe un perete contururile umbrei bărbatului proiectate de lumina unei făclii. Mai simplu nici că se poate: umbra este, într-un anume sens, negativul modelului. Fixându-i cu vârful cărbunelui silueta, ea regăsește pozitivul.

— Crezi că artista știa povestea asta?

— Sunt convins, fiindcă Anna-Eva Bergman, de origine norvegiană, era puternic interesată de culturile, de civilizațiile, de misterele omenirii; avea o curiozitate nepotolită față de mitologie.

Sau, mai degrabă, față de toate mitologiile, nu doar față de aceea a Antichității greco-romane.

— Eu, Dadé, când mă gândesc la mitologie, îmi vin mai ales în minte tablouri cu o sumedenie de personaje și de detalii, precum acela al lui Poussin despre Arcadia, sau acela al lui Burne-Jones, *Roata Norocului*. Aici, seamănă mai degrabă cu crucea neagră pe fond alb a lui Malevici!

Henry a încuviințat. Apoi a poftit-o pe Mona să se apropie foarte mult de tabloul cel mare. A pus-o să-și ridice capul, ca să-i cerceteze partea de sus. Copila și-a dat atunci seama că trupul său se afla în poziția unui înotător pierdut în apă, plutind la suprafață, ori poate înecându-se, și peste care s-ar năpusti prora unui vapor.

— Cu un asemenea punct de vedere strivitor, a continuat Henry, nimic nu ne îngăduie să aflăm care este secretul acestei ambarcațiuni... Cine e căpitanul? Cine călătorește cu ea? Cu neputință de spus. Așadar, nu mai e un vas care înaintează, ci o enigmă. Și, alături de ea, un cortegiu de speranțe și de spaime amestecate. În folclorul scandinav, bărcile erau foarte importante: erau asociate cu moartea care dă târcoale. Se spunea că fantomele pescarilor înghițiți de valuri veneau să-i bântuie pe cei în viață. Prin tabloul de față, Anna-Eva Bergman face o trimitere la aceste legende.

— Deci încă un tablou care-ți bagă frica-n oase!

— Numai că în mitologia nordică există de asemenea o corabie fabuloasă numită *Skidbladnir*, cea mai bună dintre ambarcațiuni. Fusese construită cu multă ingeniozitate de către doi pitici, din bucățele subțiri de lemn. Era atât de mare, încât îi putea transporta pe toți zeii laolaltă... Mai mult decât atât, putea fi strecurată într-un buzunar atunci când nu era folosită, fiind împăturită ca o bucată de pânză, până se făcea mică de tot.

— Uau! Super! Sunt sigură că Bergman a pictat-o aici pe *Skidbladnir* și că am putea să-i îndoim desenul uriaș și să-l luăm cu noi.

— Păi l-ai luat deja, Mona!

— Ce vrei să spui?

— L-ai luat în mintea ta, pur și simplu. O operă de artă poate fi luată cu atât mai ușor cu cât e compusă mai armonios și mai simplu, precum *Crucea neagră* a lui Malevici sau *Pasărea în spațiu* a lui Brâncuși. În vreme ce un tablou colcăind de detalii, precum un Vermeer sau un Courbet, nu se va lăsa atât de lesne capturat în minte.

Mona înțelegea demonstrația bunicului și, cu toate că nu a spus nimic de teamă să nu pară arogantă, i se părea că absorbise toate operele pe care le văzuse de aproape un an încoace. Atât pe cele complexe ale lui Vermeer sau Courbet, cât și pe cele schematice ale lui Brâncuși ori Malevici. Ansamblul acestor lucrări se decupa în memoria ei cu o precizie la limita halucinației.

— Și de ce îți place atât Anna-Eva Bergman, Dadé?

— Pentru că era o persoană foarte liberă. Încă din anii ’20, juca tenis, mergea la cinematograf, arăta băiețos. Și-a luat permisul de conducere în 1931, la douăzeci și doi de ani, într-o vreme când aproape nici o femeie nu deținea așa ceva. În prima parte a vieții, dar mai ales în anii ’30, s-a impus ca ilustratoare și caricaturistă plină de spirit, chiar insolentă; nu ezitase, de pildă, să-i batjocorească pe naziști. Dar Al Doilea Război Mondial a afectat-o profund. Ca și americanul Barnett Newman și încă mulți alții, face parte dintre artiștii care au văzut lumea în ruine imediat după 1945. Niciodată oamenii nu vor mai crea ca înainte. „Trebuia plecat de la zero“, cum spunea Barnett Newman.

— De parcă ai apăsa pe butonul „reset“ al computerului?

— Da, cam așa. Iar Anna-Eva Bergman și-a schimbat în totalitate programul artistic. A exilat pe veci figura umană din opera ei și și-a redus motivele la nivelul unui vocabular elementar: pietre, monolite, arbori, aștri, faleze. Nu mai înfățișa decât subiecte provenite din natură și din cosmos. Foarte frecvent folosea în tablouri foi metalice și, mai ales, le construia făcând apel la numărul de aur, egal cu 1,618: un coeficient de proporție perfectă.

— Gata, Dadé, de data asta m-am pierdut.

— Recunosc că nu-i ușor de explicat. Dar, ca să simplificăm, ține minte că Anna-Eva Bergman făcea numeroase studii geometrice ca să-și elaboreze lucrările. Căuta niște forme în care raportul între partea mică și partea mare să fie echivalent cu acela dintre partea mare și întreg, ceea ce dădea sentimentul unei armonii perfecte, la nesfârșit.

Mona s-a concentrat. Își călise atât de mult percepția, încât a apreciat intuitiv, dincolo de codificarea aritmetică, embrionii proporției divine din tablou. Având însă un avantaj uriaș față de Henry, grație ochiului ei excepțional, vedea și felul în care artista jonglase cu această regulă, cum o deformase, ca să evite o abstracțiune prea aridă. Mona își reprezenta mental prora neagră într-un stadiu liminar, cel de pentagon regulat. Mai just de-atât n-ar fi putut să ochească, fiindcă, fără s-o știe, acest motiv fusese la baza tuturor cercetărilor Annei-Eva Bergman. Apoi, Mona a vizualizat lenta transformare a acestui pentagon în spațiu și modul în care, alungindu-se în sus, se metamorfoza într-o etravă de vas care ar fi putut ea însăși deveni, prin niște ușoare variații, o stelă, un vârf de munte sau o casă.

— S-o iei mereu de la zero, să pleci întotdeauna de la zero... Aceasta e lecția lui Bergman, a strecurat Mona, sigură pe ea. S-o iei de la zero, ca să poți reconstrui totul.

— „Fiindcă nimic nu se scufundă și nici nu vrea să fie cenușă/ Iar cine știe să vadă pământul împlindu-se-n fructe,/ Nu-i tulburat de înfrângere, chiar dacă a pierdut totul."

Pe aceste versuri de René Char, Henry s-a dus spre ieșirea din muzeu, luându-și nepoata de mână. Mona cugeta. În loc să-i solicite bunicului explicația poemului pe care-l declamase, i-a căutat singură niște așchii de înțeles. S-a întrebat ce înseamnă „să pierzi totul"? Ce-ar însemna pentru ea? Să-l piardă pe Dadé? Pe tata? Pe mama? Pe Cosmos? Să-i piardă pe toți dintr-odată? Să-și piardă memoria? Viața? Să-și piardă vederea? Au ajuns la Montreuil. Copila nu mai deschise gura de vreo oră. Când, brusc, și-a amintit de începutul vizitei.

— Ia spune, înainte să mergem la Beaubourg, mi-ai zis că voi fi în stare să vorbesc despre tabloul de azi pentru că eram demnă de domnul... știi tu, cel care a scris o carte fără nici un *e*, îți amintești?

— Georges Perec. *Dispariția*.

— Prin urmare, am fost „demnă“ de el?

— Da, Mona, ești într-adevăr moștenitoarea lui Georges Perec. Și totul ți se trage de la o frază a bunicii tale. O să-ți explic curând, foarte curând.

Henry descoperise în sfârșit taina limbajului nepoatei sale, iar această fericire îi stătea pe buze fără să vrea să mai plece de-acolo.

---

23. Traducere Al. Phillipide.

24. O formă de argou codat francez, constând în inversarea silabelor anumitor cuvinte, uneori prin modificarea vocalelor. De pildă *merci* (mulțumesc) devine *cimer*, *fou* (nebun) se transformă în *ouf*.

48
Jean-Michel Basquiat
Ieși din umbră

În timp ce-și făcea temele stând direct pe dușumeaua prăvăliei lui Paul, cu Cosmos lungit pe spatele ei, Mona a zărit-o pe mama ei în pragul magazinului. Copila și animalul au ridicat capul sincronizați și au simțit fiecare în parte, instinctiv, că ceva nu era-n regulă. Un eveniment neplăcut, poate grav, încrunta fruntea lui Camille. A rămas câteva clipe afară, înainte să se hotărască să intre. Văzându-l pe Paul că i se alătură, câinele a lătrat. În cele din urmă, au pătruns înăuntru. Camille a rugat-o pe Mona să se așeze și, cu fața pământie, s-a așezat la rândul ei.

— Am vorbit la telefon cu bunicul tău și trebuie să stăm de vorbă, Mona...

— Ce se-ntâmplă?

— Of, dac-ai ști cât sunt de mâhnită, draga mea...

— Dar ce-ai pățit?

— Anumite persoane își aleg moartea, a spus Camille cu o voce abia perceptibilă.

Cosmos a chelălăit din nou. Mona aproape că s-a sufocat. A întrezărit, prost ascuns în spatele lui Camille, un capăt de caiet. Era oare jurnalul ei intim? Era jurnalul pe care se înhămase să-l scrie ca să-și povestească, ei însăși, tot ce ce se întâmplase de la momentul crizei încoace? Acel jurnal al unei lungi și tacticoase învățări a vieții și a artei, alături de Dadé al ei? Acel jurnal în care făcuse investigații legate de bunica ei, fără să sufle o vorbă? Mama ei pusese mâna pe acel jurnal al umbrelor și al libertăților?

— Mamă, a îngăimat Mona, cu voce firavă.

— Oh, iartă-mă, draga mea, a rugat-o Camille, aducându-și în același timp la vedere mâna și caietul roșu pe care-l ținea. Dar am găsit asta la tine în cameră...

— L-ai deschis?

Camille a încuviințat. Mona a urlat de furie. Cosmos s-a strecurat sub o mobilă. Camille s-a repezit la fiica ei, încercând s-o liniștească. Aceasta a refuzat-o, a împins-o cu un gest violent de care nu se credea în stare. Urla, nu se mai oprea din urlat, era trădată, scârbită, disperată.

— Ești un nimic, un nimic, un nimic, repeta ea întruna.

— Mona, a încercat Camille, ascultă-mă...

Dar Mona nu asculta nimic. A dat buzna spre ușa prăvăliei. Ar fi vrut să-și ia lumea-n cap, să se ducă departe, pentru totdeauna, cuprinsă de un amestec confuz de ranchiună, rușine, amărăciune și regrete. În cele din urmă, cu picioarele moi, s-a prăbușit plângând pe trotuar.

Așadar, mama ei pricepuse totul: știa că, de luni întregi, Mona nu mergea să vadă un psihiatru, ci niște opere de artă în muzee, împreună cu bunicul ei. Pe care, probabil că îl sunase tocmai ca să vorbească despre asta. Ce și-or fi spus? Mona, cu fruntea ascunsă în palme, a simțit că părinții ei i se așază de-o parte și de alta și o cuprind pe după talie. Paul a vorbit primul. Mona l-a ascultat printre hohote de plâns

— Mona, știi bine că nu sunt cel mai în măsură să vorbesc. Dar uite, să știi că suntem mândri de tine. Mie mi se pare incredibil cât de curajoasă ai fost de aproape un an încoace. Ai fost bolnavă și nu te-ai plâns niciodată: tu și bunicul ați ținut un secret și nu l-ai trădat niciodată, ți-ai pus întrebări despre familia ta și ai avut dreptate s-o faci. Și-apoi, să știi, o adoram pe Colette. Toată lumea o adora. Era o femeie extraordinară. Și te iubea nespus, Mona! Ar fi fost foarte mândră de tine. Mai mult, aș spune: sunteți la fel amândouă, exact la fel.

— Vrei să vorbim despre asta, draga mea? a întrebat timid Camille.

Mona a rămas tăcută. Acceptase vorbele tatălui ei și le înțelesese, dar era cumplit de supărată pe mama ei pentru că citise acel caiet. Fiindcă nu e nimic mai trist decât să observi, pentru întâia oară în viață, că ființa despre care credem că ar trebui să ne ocrotească

mereu este unealta umilirii și a durerii.

Așadar, între Mona și mama ei nimic nu avea să mai fie ca înainte. O mică tragedie îi bătuse copilei la ușă. Începea o perioadă de doliu. Dar și – iar Mona și-a promis asta în adâncul sufletului – un nou început. Îi trebuia doar un mic răgaz.

*

Lucrurile fuseseră deci spuse, așa încât Henry își călăuzea pentru prima oară nepoata la muzeu cu știința părinților ei. Ce le dezvăluise? Strictul adevăr: de patruzeci și opt de săptămâni, Mona nu mergea să consulte un pedopsihiatru, ci să vadă, însoțită de el, opere de artă, iar aceste vizite îndeplineau, în fiecare miercuri, rolul de tratament pentru suflet. Când au aflat de această scamatorie, Camille și Paul au rămas mască. Mai mult decât rușinea minciunii și a cuvântului dat, îi întorcea pe dos sentimentul că trecuseră pe lângă o parte din copilăria Monei: îi despărțea de *ea* o distanță uriașă.

Pentru Mona, lumea se năruia. Incapabilă să-și facă furia să răbufnească, a trăit dintr-odată ispita întunericului. Da: a beznei. Fiindcă incursiunea în intimitatea ei i se păruse insuportabilă, voia să se tupileze în tenebre. Și iată că ajunsese să-și dorească cu înverșunare această obscuritate pe care o urâse atât de mult, această experiență a orbirii în care, nemaipercepând nimic, ai sentimentul că nu te mai percepe nimeni, această singurătate de cenușă. Măcar acolo, în întuneric, totul avea să dispară, își zicea ea. La intrarea în Beaubourg i s-a confesat lui Henry:

— Dadé, uneori sunt atât de tristă, încât îmi vine să dispar.

Formularea unei asemenea pulsiuni de moarte l-a îngrozit pe bătrân. Mona trebuia scoasă din funinginea care i se lipise de suflet. Venise vremea să vadă un desen de mari dimensiuni al lui Jean-Michel Basquiat.

Era vorba despre o ditamai căpățâna. Sau, mai degrabă, despre două. Fiindcă figura principală, complet halucinată, disproporționată și văzută din trei sferturi, se suprapunea alteia,

din profil, astupată și alungată în arierplan. Această dublă efigie spărgea o spoială întinsă și neagră, aproape dreptunghiulară, dar grosolană, care acoperea ansamblul hârtiei, cu excepția marginilor rămase neatinse. Țâșnea în inima întunericului fără să fie complet în mijloc, ci mai degrabă ușor descentrată spre stânga și în jos. Desenul putea fi calificat drept extraordinar de nervos și, totodată, de copilăresc. Liniile erau hăcuite, frânte și lipsite de orice podoabă. Căpățâna principală se caracteriza prin privirea asimetrică în care sclera strălucea galbenă, iar pupilele se dilatau. Avea părul ca peria (negru în centru, verde în părți), crescând dintre niște creneluri care încingeau creștetul capului. Fața era divizată în mai multe părți, mai ales în regiunea superioară, unde fuseseră trasate demarcații clare între cele două emisfere ale frunții, pe de-o parte, și între frunte și regiunea orbitală, pe de alta. Zonele colorate – galbenul ochilor încercănați cu roșu, albastrul pentru cea mai mare parte a chipului, griul, verdele și roșul pentru frunte și obraji – erau ca o mâzgăleală în care se vedeau urmele creionului. Exista de asemenea un nas mare, ascuțit și o întreagă harababură în jos de el, adică o amplă masă întunecată și imprecisă, care cobora până la gură, care era deschisă, zâmbitoare și zăgăzuită de doi colți lungi. În privința căpățânii văzute din profil, aceasta era plasată puțin mai la stânga compoziției și, ca element destabilizator, falca ei și cea a capului din trei sferturi se aflau pe același plan; aproape că se amestecau. Cavitatea gurii era de data asta traversată de o dentiție cu strungărețe și stătea deasupra unei bărbii păroase. Mai sus se ghiceau niște nări nelămurite, sugerate prin niște găurele aflate la capătul unui fir întins. În schimb, nu existau niște ochi recognoscibili, nici globi: nimic care să concureze cu iradierea dementă a celor două ovaluri galbene care erau pironite asupra spectatorului.

În timpul îndelungat pe care l-a petrecut în fața lucrării, Mona a cercetat mai ales urmele de negru acrilic. Se pierdea în ele și, contactându-le, se gândea la toate episoadele în care această tentă

o marcase în decursul vizitelor ei la muzeu: în fața lui Rembrandt și a clarobscurului său, în fața portretului lui Madeleine de Marie-Guillemine Benoist, în fața lui Goya, în fața lui Courbet, în fața lui Malevici, în fața lui Hartung și a lui Bergman.

— Cel care a făcut asta era apucat rău, a trântit Mona, cu fața încordată.

— Apucat și angajat. Ambele. Iar asta se explică parțial prin identitatea artistului: Jean-Michel Basquiat vine din Brooklyn; era negru. În contextul american al epocii, situația îl condamna la o anumită marginalitate. Dar el a transformat această marginalitate în motiv de mândrie, grație unui talent artistic extraordinar. A ajuns până la urmă unul dintre cei mai cunoscuți creatori ai planetei.

— Păi sigur, câtă vreme e prezent aici!

— Da, e la Beaubourg și în toate marile muzee ale lumii, dar, închipuie-ți, a început realizându-și operele în stradă. E unul dintre pionierii a ceea azi se numește graffiti sau artă urbană.

— Eu aș zice că e brutal și că desenul degajă energie...

— Basquiat desena tot timpul, dar își ținea creioanele pastel cam ca un „paralitic", se zicea, fiindcă și le proptea de inelar. Așa că îi alunecau, îi scăpau, le prindea iar. La Basquiat, creionul lua uneori inițiativa, iar el îi însoțea sau îi corecta traiectoriile pe suport. Asta explică energia acestei căpățâni.

— Această căpățână? Păi, Dadé, sunt totuși două!

— Da, există una principală și una auxiliară. Profilul alb e alungat în planul de fundal; capul din trei sferturi nu doar că îl acoperă, dar îl și șterge. Iar acest cap – cel principal, deci – are mai multe caracteristici: ai zice că e înzestrat cu o mască făcută din diferite plăci ușor colorate în roșu, verde, albastru și gri. Asta te poate trimite cu gândul la o mustață schițată rudimentar, dar și, de ce nu, la negrul pielii. Așadar, această căpățână ar putea face aluzie simultan la un bărbat a cărui identitate e ascunsă, disimulată sub o cască, sau la o mască aparținând civilizațiilor extraoccidentale, cum am văzut la Hannah Höch, ori, în fine, la un bărbat negru. Oricum ar fi, acest cap are o identitate incertă. E și ușor înspăimântător, nu?

— Da, pentru că gura e cu adevărat ciudată: are doi dinți lungi care te duc cu gândul la un vampir sau la un bot de fiară și, în fundul bolții palatine, unde începe gâtul, artistul a desenat un mic grilaj roșu... Apoi, mai ales, sunt ochii aceia galbeni; cred că sunt cu adevărat înfricoșători.

— Pot să te sperie, Mona. Amintesc de marea modă a drogurilor, al cărei nefericit adept a fost și Basquiat însuși. La New York, în anii ’80, mulți tineri se îndopau cu stupefiante ca să-și modifice conștiința: astfel, se simțeau euforici, sau foarte împăcați, sau teribil de puternici...

— Și-atunci, când realizează acest desen, Basquiat face reclamă drogurilor?

— Într-un sens, poate că da, pentru că le dovedea forța. Drogurile îți permiteau să depășești percepțiile umane și să-ți faci existența mai intensă. Dar Basquiat a suferit de pe urma dependenței de droguri și, în general, și-a plătit scump excesele. Privește din nou acest cap extravagant și, în arierplan, profilul știrb peste care se încalecă: cele două chipuri sunt deopotrivă fascinante și respingătoare.

— Da, și, de altfel, porțiunea de față care se vede în stânga seamănă cu un cap de mort.

— Exact. Și dă-ți seama că Basquiat a desenat adesea cranii, ca și marele lui prieten Andy Warhol...

— Ah, da, numele ăsta îmi spune ceva...

— Andy Warhol era figura majoră a curentului care a fost numit „pop art‟ începând cu anii ’60 și l-a susținut intens pe Basquiat. E interesant de știut că amândurora le plăcea mult motivul craniului. Jean-Michel Basquiat, ca și Warhol înaintea lui, a fost bolnăvicios în copilărie și a stat prin spitale. A crescut într-un cartier modest din New York și a fost lovit de o mașină...

— Îmi amintește de Frida Kahlo.

— Foarte adevărat. Dar, la vremea accidentului, Basquiat era și mai tânăr decât Frida Kahlo; se-ntâmpla în mai 1968 și nu avea decât șapte ani. A fost foarte grav rănit, iar medicii au trebuit să-i

scoată splina. În timpul convalescenței, s-a cufundat în lectura unui volum de anatomie. Datorită lui a dezvoltat o pasiune pentru imaginile înfățișând corpul uman. A frecventat asiduu muzeele, cu precădere Metropolitan din New York. Ca și Warhol, cunoștea foarte bine istoria picturii, iar în această lucrare putem să recunoaștem și un gen tradițional: cel al vanităților.

— Sigur, Dadé! Lucrarea asta a lui Basquiat ar trebui așezată lângă natura moartă a lui Goya, cea cu capul de miel tăiat, de la Luvru! Și ea are un fundal negru, iar cei doi rinichi stau acolo precum cei doi ochi galbeni pe care-i vedem aici. Apoi mai e și acel „7" roșu, perfect central...

Henry nu a priceput imediat despre ce vorbea nepoata lui. Mona era de fapt concentrată asupra unei părți a tabloului care, într-adevăr, părea să alcătuiască cifra 7. Era unghiul din partea dreaptă a craniului, care încadra ochiul stâng și care semăna cu un colțar fixat printr-un nit. Or, în această zonă, era plin de urme creionate în sangvină și de mici rotocoale asemănătoare unor celule sau unor globule. Dintr-odată, „7"-le se detașa cu claritate.

— Ai dreptate, Mona... Continuă!

— Ia privește, Dadé: Basquiat a vrut să arate un loc din creier care se încinge puternic! Se potrivește de minune cu privirea galbenă; căpățâna asta stă să fiarbă; e-n flăcări.

Henry era năucit de pertinența spuselor Monei. Acest cap jumătate mașină, jumătate organic, jumătate uman și jumătate animal, jumătate negru și jumătate alb, lua foc. În plus, emisfera cerebrală pusă astfel în valoare de Basquiat era cea stângă, adică sediul vorbirii și al cuvintelor, cărora artistul, graffer la origine, le acorda o imensă importanță. Pentru Henry, cifra 7 rima de asemenea cu vârsta (mitică, prin excelență) când murise Basquiat, victimă a unei supradoze de medicamente la douăzeci și șapte de ani.

— Cu focul ei interior, a continuat bătrânul, această lucrare arată niște ochi care au în ei propria lumină și evadează din tenebre. Arată un chip care iese din umbră. Întreaga artă a lui Basquiat e aici: scoate din umbră cultura urbană a New Yorkului; scoate din umbră

graffitiul; scoate din umbră creația negrilor americani; le scoate din umbră originile și istoria chinuită, de la sclavie până la segregare; îi scoate din umbră pe cei mai de seamă luptători ai lor: boxeri, cântăreți de jazz sau, desigur, pe sine însuși. Basquiat scoate umbra din umbră.

— Ieși din umbră, a consimțit solemn Mona.

Când au părăsit Muzeul Beaubourg, Henry a fost la un pas să-i comunice nepoatei sale secretul propriului ei limbaj. Dar s-a abținut. Împrejurările nu erau potrivite; trebuia așteptată o zi mai fericită. În ceea ce-o privește pe Mona, ea cerceta graffitiurile care, pretutindeni, invadau zidurile Parisului. Se întreba dacă unele dintre ele fuseseră făcute de niște artiști care, ca și Basquiat, aveau să ajungă cândva într-unul dintre cele mai mari muzee ale lumii.

49
Louise Bourgeois
Învață să spui „nu"

Multe zile la rând, Mona nu le-a spus o vorbă părinților ei și, mai ales, a refuzat să audă vreo frază venind din partea lui Camille. În plus, începuse să-și urască propria cameră, pentru că i se tot întorcea în minte imaginea mamei sale, venită să scotocească pe-acolo. Așa încât tânăra a simțit nevoia să reamenajeze totul, alungând orice obiect care ar fi putut să semene cu o jucărie.

În toată acea groaznică harababură, a dat întâmplător peste un dosar cu spirală, de care, preț de trei săptămâni, uitase complet: „Ochii Monei" – raportul medical al doctorului Van Orst. Și a înțeles. Fără să-i dea de știre, mama ei venise să-l caute acolo. Asta voia și nimic altceva. Or, negăsind documentul cu pricina, pusese mâna pe jurnalul intim, tot de culoare roșie.

Mona a deschis raportul, l-a parcurs „ca o persoană matură" (în sinea ei așa și-a formulat atitudinea) și a recunoscut înăuntru toată experiența ei cu medicul. A încercat, mai ales, să descifreze concluziile acestuia de pe ultima pagină privind posibilitatea unei reveniri a bolii. Era un limbaj ermetic: se vorbea îndeosebi despre „psihotraumatism" și despre „aptitudini oculare excepționale"... S-a dus la părinții ei în bucătărie să le vorbească despre asta. Când a văzut dosarul în mâinile fiicei sale, Camille s-a simțit concomitent ușurată, îngrijorată și mai ales nerăbdătoare.

— Mamă, tată... Aș vrea să fiu eu cea care povestește... Aș vrea să vă spun cu gura mea tot ce s-a întâmplat... Așadar...

Și Mona a început lunga descriere a unui an de o intensitate nebună, în care ieșise la suprafață o parte ascunsă a trecutului ei, în care prezentul îi devenise incendiar, iar viitorul i se întunecase.

— Doctorul Van Orst mă cufunda în hipnoză ca să încerc să mă întorc la motivul care a declanșat pierderea vederii. La un moment dat însă, mi-a apărut mamaie. În primul rând cred că-mi amintesc

perfect când eu și mamaie ne-am luat ultima oară rămas-bun. Se întâmpla după o masă la care se aflau o mulțime de prieteni care ridicau paharul în cinstea ei. Iar tu, mamă, cred că erai al naibii de supărată pe ea sau ceva de genul ăsta. Apoi îmi mai amintesc că fusese tare drăguță cu mine, că-mi dăduse pandantivul ei și că-mi spusese niște cuvinte tare frumoase... Mi-amintesc cuvintele alea și cred că acum o înțeleg. Mamaie mi-a pus pandantivul la gât și mi-a șoptit zâmbind: „Uită lucrurile negative, draga mea; ține mereu lumina în tine".

De data asta, pe Camille au năpădit-o lacrimile.

— Prin urmare, eu, ajutată de doctorul Van Orst, am ajuns să simt că, între această ultimă oară când, fiind foarte mică, am văzut-o pe mamaie, și fragilitatea ochilor mei, există o legătură... Iar acum cred că am priceput: e vorba de acest pandantiv... Atârnă de un fir de ață...

Camille, sufocată de emoție, măsurând tot drumul pe care-l străbătuse fiica ei într-un an de zile, a vrut în sfârșit să spulbere marea interdicție privind moartea lui Colette Vuillemin. Fiindcă, de-acum, Mona era pregătită să primească tot, să știe tot. Să vadă tot.

*

De data asta, Henry avea să-i dezvăluie Monei taina limbajului ei, mica muzică a verbului ei... Cu trei săptămâni în urmă, își lămurise enigma. De fapt, bătrânul și-ar fi dorit s-o poată auzi din nou pe nepoata lui vorbind în fața fiecăreia dintre capodoperele pe care le priviseră împreună. Ar fi jubilat în fața comentariilor Monei, a analizelor și întrebărilor ei, pentru că le-ar ascultat având conștiința singularității lor, demnă de Georges Perec. Prin urmare, da, desigur, ar fi putut la fel de bine să continue să discute cu fetița fără să risipească vraja. Dar a hotărât să limpezească totul în acea miercuri.

Pentru acest prilej, își pusese la gât o cravată cu care Mona nu-l văzuse niciodată. Era foarte curioasă, fiindcă, pe stofa roșie se afla peste tot cuvântul „no" scris cu diferite caractere de literă. Cravata, produsă în ediție limitată pentru o cauză umanitară, era opera lui

Louise Bourgeois. Așa cum era de bănuit, Henry și-o pusese la gât pentru că se pregătea să vorbească despre această femeie excepțională, căreia o lume întreagă îi cunoștea mai ales sculpturile în formă de păianjeni gigantici și ocrotitori, simboluri ale propriei ei mame, de profesie țesătoare.

*Era un butoi mare din cedru, un rezervor circular (dar deschis în partea de sus), având mai bine de patru metri înălțime. De-o parte și de cealaltă a structurii existau două uși și, deasupra uneia din ele, era scris pe o centură metalică „*Art is a guaranty of sanity*". Când intrai în butoi, descopereai o cameră. Pe planșeul cu un diametru de patru metri se vedea o armatură de pat gol, sinistru, având o baltă de lichid la suprafață. În jurul patului, înfipte în niște ploturi, se ridicau patru bare de fier verticale, de care atârnau, la capătul unor ramuri subțiri, perpendiculare, numeroase recipiente și țevi de sticlă, rotunjite toate și de dimensiuni variabile: fiole, retorte, alambicuri... Vreo cincizeci la număr. Această aparatură vărsa apă pe somieră și o recupera prin condensare, în circuit închis. Pe dușumea, pe axa patului și lipită de perete, o lampă din alabastru, alcătuită prin suprapunerea în cruce a două mamele, răspândea o lumină blândă și vibrantă. În stânga intrării, chiar lângă ușă, stătea atârnat un imens palton negru, la poalele căruia se aflau două sfere mari din cauciuc de aceeași culoare, cu un diametru de circa șaizeci de centimetri. Sub palton, se umfla, fiind îndesată cu rumeguș, o cămășuță brodată: pe verticala ei se puteau citi cuvintele „merci" și „*mercy*". Mai apăreau, vizavi de cele două sfere de la intrare, două alte sfere similare – ceea ce înseamnă că erau patru cu totul –, dar făcute din lemn.*

După ce a dat târcoale vreo zece minute în jurul habitaclului, Mona n-a mai rezistat. Deși accesul în interiorul operei era blocat prin două cordoane groase, s-a strecurat înăuntru, fără s-o vadă paznicul. S-a lăsat pe vine chiar lângă lampă, pe care a asociat-o, prin cele două mamele iradiante, cu sculptorița însăși. S-a ghemuit și s-a făcut mică, la fel de mică precum una dintre cele patru sfere de

lemn sau de cauciuc care o împresurau. Henry a răsuflat ușurat că n-a sunat alarma. A lăsat-o să contemple lucrarea și să vibreze odată cu ea. Când, în sfârșit, a început să vorbească, a făcut-o în șoaptă, ca să-i îngăduie Monei să rămână în acea poziție privilegiată, fără să fie văzută. Acustica era cea a unei cabane din adâncul pădurii.

— O operă de artă nu are, deci, un format predefinit: la Louise Bourgeois, capătă scara arhitecturii, chiar a unei mici case. E vorba despre ceea ce ea numește „celule", și fiecare astfel de celulă este un autoportret. Dar, în loc să arate exteriorul corpului, așa cum au făcut-o picturile lui Rembrandt sau Frida Kahlo, autoportretele ei dezvăluie interiorul capului. Când ai intrat pe ușă, ai despicat pielea feței lui Louise Bourgeois și te-ai trezit în mijlocul creierului ei.

— Scuze, Dadé, a susurat Mona, dar un creier seamănă în mod normal cu o nucă mai mare. Știu asta pentru că mi-am văzut creierul la RMN. Aici mi se pare că e mai degrabă un butoi...

— Chiar este! E reconstituirea unui rezervor de apă, așa cum poți întâlni pe acoperișurile din New York.

— Ah! Orașul lui Basquiat!

— Și al lui Louise Bourgeois... S-a născut în Franța în 1911 și a crescut aici, dar s-a stabilit definitiv în Statele Unite în 1938. Nu fără să-i fie dor de țara ei...

— Dor de țară? La urma urmei, poate că-și cultiva melancolia, a presupus Mona, gândindu-se la tabloul lui Edward Burne-Jones, de la muzeul Orsay. Uită-te în celula ei, Dadé, la toate recipientele și la toate fiolele din care curge apă. Ai zice că vezi circuitele din spatele ochilor: cele care fac lacrimile să curgă. Mă aflu în centrul ochilor Louisei Bourgeois, Dadé!

— Da, întreg acest dispozitiv din sticlă seamănă cu circuitele organismului, cu fluxurile lui de fluide: lacrimi, sânge, salivă, lapte... Sunt niște lichide neprețuite, pentru că fac trupul să trăiască și, mai ales, semnalează emoțiile puternice: foamea, setea, frica, iubirea.

— O să zici că spun o prostie cât mine de mare, Dadé, dar, când am văzut balta din pat, m-am gândit numaidecât la o noapte când te simți foarte rău și când ți-e foarte frică. Iar într-o asemenea situație

transpiri foarte mult și chiar, uneori, oh, mă rog, știi tu (a zâmbit), când ești copil...

— ...uzi patul și te rușinezi tare. Exact așa, Mona. E chiar subiectul pe care-l tratează Louise Bourgeois: vorbește despre acele game afective și senzoriale mai presus de noi și care ne copleșesc copilăria. Lichidele sunt prețioase, așa cum spune titlul lucrării, pentru că permit evacuarea emoțiilor.

— Spui că se-ntâmplă în copilărie, de acord, dar asta seamănă cu o cameră de adult sau cu laboratorul unui savant ușor dus cu capul... Oh, Dadé! vino și tu înăuntru cu mine. O să vezi: crezi că e înspăimântător, dar, de fapt, te simți bine!

Henry a șovăit. În sălile de la Beaubourg nu era nimeni, iar paznicul de sală moțăia. A socotit însă că lucrarea trebuia să rămână proprietatea Monei... A continuat:

— E un loc bântuit de toate temerile pe care le poți trăi în copilărie. E un loc care-ți îngăduie să te ferești, să te vindeci de ele. E așadar un loc ocrotitor. De altfel, pentru că am rămas afară, pot să citesc fraza înscrisă la intrare. „Arta este o garanție a sănătății mintale." Creația, contemplarea creației ne îngăduie să ne păzim de nebunie.

— Păi de ce-ar fi înnebunit Louise Bourgeois?

— Pentru că orice copilărie e făcută din nenumărate neînțelegeri, tulburări și traumatisme. Nu e musai ca ele să fie spectaculoase sau violente. De cele mai multe ori sunt surde, aproape impalpabile și cu atât mai primejdioase cu cât nu sunt descoperite, din pricina tăcerii care le învăluie. Când avea vârsta ta, Louise Bourgeois s-a confruntat, acasă, cu o situație stânjenitoare. Nimic prea grav, dar îndeajuns de apăsător, încât să lase urme nevindecabile.

— Ce anume?

— Tatăl ei își aducea amantele acasă. Ceea ce, firește, o făcea să sufere mult pe mama ei. Dar în aparență lucrurile mergeau bine. De altfel, artistei i s-a spus adesea că avusese mult noroc în tinerețe, că trăise o copilărie minunată. Cu toate astea, comportamentul tatălui ei a marcat-o pe viață.

— Da, înțeleg... Pentru că exista dragoste – cu siguranță –, dar și minciună, a șoptit Mona. Iar asta e inacceptabil (a subliniat fiecare silabă a cuvântului).

După o lungă perioadă de inerție, copila a îndrăznit să se ridice și să se miște prin încăpere. Tiptil, s-a strecurat până la paltonul cel mare în interiorul căruia se afla cămășuța brodată și tixită cu rumeguș. Simțea ambiguitatea acestui element: paltonul, cu forma lui falică, era neliniștitor, dar, de asemenea, putea fi îmblânzit, cuibărindu-te înăuntrul lui ca să-ți stăpânești angoasele. Henry nu a evocat decât foarte aluziv simbolurile sexuale ale lucrării. Dar Mona n-a avut nevoie de el ca să le perceapă. Cele patru sfere, fie ele din cauciuc, sub veșmânt, fie din lemn, în dreapta, trimiteau la autoritatea virilă și paternă a unui bărbat. Cămășuța, purtând inscripția „*merci-mercy*" figura copilăria, oscilând între două sentimente contradictorii: de-o parte, cel al recunoștinței față de tată și de adulți în general; de alta, cel de a se afla la cheremul autorității și de a trebui să cerșești milă.

— De fapt, Dadé, cred că aș putea locui aici. Mă simt bine. Mă simt acasă! E magic.

— Louise Bourgeois ar fi fost încântată. Știi, când a realizat această instalație, în 1992, era cam de vârsta mea și, prin această cameră, evoca momentele din viața ei când avea aproximativ vârsta ta. Spunea (a citat din memorie): „Copilăria mea nu și-a pierdut niciodată farmecul. Nu și-a pierdut nici misterul, nici drama." Invadând acest spațiu, îi faci cinste. Dar acum, ieși, cred că paznicul se trezește...

— Desigur... La revedere, Louise!

Mona a părăsit celula pe furiș.

— Păi, Dadé, care e până la urmă lecția de azi?

— E scrisă pe cravata mea, Mona.

— Ce tot spui?

— Cravata asta e din anul 2000 și, pe spate, cu litere țesute subțire, se vede semnătura lui Louise Bourgeois.

Henry i-a arătat Monei cravata. Fata era fascinată.

— Pariez că ți-a oferit-o mamaie!

— Da, a fost un cadou frumos. Cravata a fost creată după o serie de lucrări ale lui Louise Bourgeois de la începutul anilor ’70... O serie pe care practic nu o cunoaște nimeni. Cu mai multe prilejuri, artista a decupat din reviste acest mic și simplu cuvânt: „*No*“. Apoi a lipit literele pe un suport. Până la urmă s-au constituit planșe întregi acoperite cu această negație pură „*No, no, no, no...*“

— Așa, și?

— Prin urmare, asta e lecția lui Louise Bourgeois: învață să spui „nu“.

Dintr-odată, Mona a părut complet descumpănită. Această lecție, lecția asta anume i se părea atât de discordantă, încât s-a văzut incapabilă s-o repete. Amuțise. Iar această tăcere era însăși dovada faimosului secret al limbajului ei. Fiindcă Mona, în exprimările ei, era cu desăvârșire impermeabilă la formulările negative. Iată ce descoperise Henry, iată ce putea fi constatat, în mod esențial, în clipa de față.

Așadar, puteai s-o asculți pe copilă ore în șir, știa să fie afirmativă, exclamativă, interogativă, dar nu, niciodată nu folosea o formulare negativă, de parcă, printr-o combinație fantastică din creierul ei, gândirea ei naturală refuza să se supună umbrei pe care o lăsa asupra frazelor adverbul *nu*. Putea să zică: „E imposibil“, dar îi era imposibil să pronunțe cuvintele. „Nu e posibil.“ Tot așa, putea prea bine să afirme că „ignoră“ ceva, dar nu se putea scuza că „nu știe“. Această extraordinară chimie gramaticală era atât de profund integrată procesului ei cerebral, încât îi modelase limbajul. Dar de unde venea oare această alchimie? Henry a răspuns.

— De la bunica ta, Mona: „Uită lucrurile negative, draga mea; ține mereu lumina în tine“. Impactul acestei ultime propoziții a fost atât de puternic, încât inconștientul tău a fost impregnat până în straturile lui cele mai tainice, mai structurale, și apoi te-a construit, te-a cimentat, până și în exprimare. Ca să ții lumina în tine, tu ocultezi într-adevăr negativul... Dar, de-acum înainte, va trebui să știi să spui „nu“, de acord?

— Da, Dadé.

50
Marina Abramovici
Despărțirea e o oportunitate

În timpul orelor de franceză existau niște sesiuni destinate îmbogățirii vocabularului și, în cadrul exercițiilor, elevul trebuia să aleagă un cuvânt rar și să-i dea cea mai completă definiție cu putință, sub forma unei expuneri orale. Mona își asculta colegii vorbind despre „naiadă", despre „lingușeală" sau despre „zvăpăiat". Apoi a venit rândul ei. Profesorul și-a luat vocea disprețuitoare și i-a spus:

— Hai, Mona, e rândul tău. În picioare. Și spune-ne despre ce ai să bați câmpii.

Mona a strâns din pumni și și-a încordat ceafa.

— Eutanasie, a răspuns ea și a dictat cuvântul întregii clase, care picotea.

Profesorul a ridicat din sprânceană. Mona a tras aer în piept.

— Eutanasie este atunci când cineva hotărăște că vrea să moară pentru că e foarte bolnav și știe că e imposibil să se înzdrăvenească. De pildă, când ești foarte bătrân, când te încearcă multe dureri, iar viața refuză să-ți mai ofere clipele frumoase pe care ți le prilejuia înainte. E un act incredibil și foarte curajos. E puțin diferit de sinucidere. Când cineva e eutanasiat înseamnă că a vorbit cu cei apropiați, cu familia, cu doctorii și că e o alegere în toată puterea cuvântului, pentru că iubește viața și pentru că, atunci când o iubești, vrei să fie frumoasă până la capăt și dorești să fii demn în clipa morții.

Văzând că toți colegii o priveau electrizați, Mona a tăcut o secundă.

— Eutanasierea e autorizată în câteva țări, de pildă în Belgia, dar în multe altele e interzisă, mai ales în Franța. Există mai multe motive pentru care se întâmplă asta: mulți medici spun că ar merge în sensul contrar profesiei lor, fiindcă ei trebuie să vindece. Apoi,

religiile sunt mai degrabă împotrivă, fiindcă spun că Dumnezeu este cel care trebuie să hotărască clipa morții. Au existat însă oameni, inclusiv oameni care credeau în Dumnezeu, care au susținut sus și tare că eutanasia este ceva omenesc și că s-ar cuveni să avem dreptul la ea, pentru că, în momentul morții, avem dreptul să fim liberi. Despre oamenii ăștia se spune că sunt militanți și că adevărata lor cauză este să putem muri cu demnitate.

Mona terminase. S-a așezat la loc. Un elev din primul rând a întrebat ce înseamnă „demnitate"; Mona a răspuns:

— E atunci când lucrurile sunt mărețe și merită respect.

Un al doilea elev, printr-un soi de reflex caracteristic vârstei și narcisismului generației sale, a mormăit:

— Eu merit respect!

Clasa a fost inundată de hărmălaie. Deși vocile încă erau ale unor copii, intonația lor copia accentele brutale și neroade ale adolescenței. Apoi s-a reinstalat liniștea.

— Ei bine, Mona, ai făcut o treabă mai mult decât acceptabilă. Lipsește însă originea cuvântului. Cum însă nu cunoști limbile vechi, ar însemna să-ți cer prea mult, recunosc...

— Vine din greaca veche, domnule.

— Da, bine, foarte bine. Cred însă că părinții te-au ajutat serios la exercițiul ăsta!

— Nu. Bunica mea m-a ajutat.

*

Henry știa: nu-i mai rămăseseră decât trei zile de miercuri pentru mers la muzeu alături de nepoata lui. În curând se împlinea un an și se adunau cincizeci și două de vizite. Henry medita la această scadență și, preț de o clipă, s-a întrebat: va mai avea oare viața lui vreun sens după această dată? Un sentiment de abandon i-a frânt inima. Inima căreia începuse să-i simtă fragilitatea. Și-atunci s-a întors cu șase decenii în urmă. Și-a amintit de Colette. Și-a amintit cum, împreună, pe țărmul mării, culeseseră cochiliile de *cerithium vulgatum,* și apoi le înălțaseră la rangul de talisman norocos, cum își

juraseră dragoste, dragoste absolută, armonie veșnică. Când o întrebase dacă vrea să fie fericită în viață, ea îi zâmbise, spunându-i: „Nu. Vreau să fiu nebunește de fericită." Colette care, de-abia devenită adultă, începuse deja să militeze pentru dreptul de a muri cu demnitate și îl făcuse atunci și pe Henry să jure că, dacă va fi nevoie, atunci când o să fie foarte bătrâni, nu se vor împiedica unul pe celălalt să aleagă moartea, în deplin respect față de sine. Când erau tineri, inimoși, temerari și nespus de frumoși, Henry și Colette își făcuseră acest jurământ într-un amestec de efuziune senzuală și de mândrie tragică. Și își ținuseră cuvântul.

Așadar, în acea melancolică zi de miercuri, persoana care avea fundamental nevoie de consolarea pe care arta este capabilă s-o ofere era nu atât Mona, cât el însuși. La Beaubourg, cu copila de mână și o gheară în piept, Henry s-a dus în încăperea unde se afla instalația minerală a Marinei Abramovici.

Într-o sală dreptunghiulară, se aflau trei elemente paralelipipedice din aramă suspendate regulat pe fiecare dintre pereții albi: două – la stânga și în centru – stăteau pe verticală, și ultimul, pe orizontală: toate aveau o grosime de circa douăzeci de centimetri. Și se întindeau pe două sute cincizeci de centimetri în lungime și cincizeci în lățime. Cu o masivitate rece, austeră, erau foarte epurate, străbătute de efecte și de reflexii verzi și cenușii. Grație unui „mod de întrebuințare" (parte integrantă a operei), înțelegeam că primul obiect din dreapta, numit „Dragon alb: în picioare", te invita să te urci pe el și să privești spre pământ. Era prevăzut cu un postament pe care să-ți urci picioarele, precum și cu un sprijin din cuarț pentru cap, care-ți dirija privirea. Obiectul din centru, numit „Dragon roșu: așezat", te invita de data asta să te așezi ca pe un scaun și să privești înainte. În cele din urmă, „Dragon verde: culcat", cu perna și reazemul lui pentru picioare, te poftea să te întinzi și să privești în sus.

Mona, care pricepuse principiul, a intrat în joc, trecând de la un obiect la altul. I-a luat vreo șase minute. Îndepărtându-se însă de

consemne, s-a convins brusc că lucrarea nu era destinată atât văzului, cât pipăitului și experienței corporale. Atunci, ca s-o înțeleagă, a îndrăznit ceva de-a dreptul uluitor. A refăcut traseul, dar de data asta cu ochii închiși. La început s-a poziționat timp de optsprezece minute pe primul obiect, cel din stânga instalației; s-a suit pe el și a încercat să simtă fluxul de energie al materiei de care se sprijinea, stând în picioare. Apoi, cu pleoapele strânse, i-au trebuit nouăzeci de secunde, pe bâjbâite, ca să ajungă la al doilea element (cel din centru), să se suie pe el și să se așeze. Și aici a stat neclintită vreme de optsprezece minute. Apoi i-a luat tot atâta timp ca să ajungă la cel de-al treilea bloc, dispus pe orizontală, să se lungească pe el și, odată culcată, să se împărtășească din încărcătura lui vitală. La capătul acestui ritual lung și lent, și-a regăsit reperele și și-a ridicat ceafa. Chiar lângă ea, a întâlnit chipul brăzdat de răni al bunicului, tăcut, surâzător, ușor îmbătrânit. Ai fi crezut că avea să-i depene o poveste ca să adoarmă liniștită. Ea a vorbit însă prima.

— Dadé, e incredibil tot ce simți. Știi, când am văzut niște sculpturi precum cele ale lui Michelangelo sau Camille Claudel, îmi venea să le ating... Singura dată când am îndrăznit cu adevărat a fost atunci când am pus mâna pe tabloul lui Gainsborough și, pe urmă, când m-am strecurat în instalația lui Louise Bourgeois. Știam însă că sunt cam în afara legii. (Pe Henry l-a amuzat expresia.) Aici, senzația că poți fi cu adevărat în contact cu opera, fără vreun paznic care să te dojenească, mi s-a părut fantastică...

— Spune-mi de ce, Mona.

— Pentru că am înțeles că artista se adresează întregului tău corp. Aici, văzul este mai puțin important decât pipăitul. Și, să știi, îmi place că există artiști care sunt preocupați de corp în întregul lui.

— Care vorbesc altor simțuri decât văzul. Asta îmi amintește de Antoine de Saint-Exupéry: „Nu vedem bine decât cu inima. Esențialul e invizibil pentru ochi.“ Dar continuă...

— Vreau să spun că, atunci când mergi într-un muzeu, îți spui că trebuie să vezi tot și, adesea, vreme îndelungată... Atenție, Dadé, eu

ador asta. E-adevărat însă că, aici, am avut impresia că lucrarea mă chema să fac ceva cu trupul meu. Oh, lucruri simple, desigur! Era suficient să stau în picioare, să mă așez, să mă lungesc.

— Vorbești despre lucrare mai bine decât aș fi făcut-o eu. Așa că, Mona, te rog, mergi mai departe.

— Îți spuneam că sunt niște lucruri simple, poftim, niște lucruri din viața de zi cu zi. Dar aici – cum să spun? –, aici simți ce înseamnă un lucru simplu, și asta îți provoacă multe emoții, pentru că percepi cu brațele, cu picioarele, cu creștetul capului.

— De-asta ai închis ochii...

— Da, de-asta.

Mona a ridicat din umeri, cu acel aer pe care-l avea uneori, că-și cere iertare că e ea însăși. Se temea că-l supărase pe Henry când experimentase instalația Marinei Abramovici cu ochii închiși. El își dădea însă seama că, purtându-se astfel, Mona încercase să îmblânzească nenorocirea ascunsă în umbră. Și, culmea, chiar reușise. Opera Marinei Abramovici îi dovedise că persistă în miezul tenebrelor abisuri de univers în mișcare și că existența nu se termina odată cu lumina zilei. Altfel spus, Mona prețuise acest moment de obscuritate, mai mult se scăldase în el decât se înecase, și se temea mai puțin să fie copleșită de întuneric. Un pic mai puțin.

— Trebuie să știi că Marina Abramovici e încă în viață și că se numără printre cei mai mari artiști ai secolului XX. Născută la Belgrad, în Iugoslavia, a devenit vedetă mondială începând cu anii ’90. I se datorează, în parte, dezvoltarea unei noi forme de expresie: performance-ul. Desigur, acesta evoluase de-a lungul întregului secol XX dar, prin Marina Abramovici, și-a atins puncte de vârf.

— Sigur, Dadé, îmi amintesc! Am mai vorbit despre asta atunci, în fața unei săli de baie dintr-o vitrină!

Copila își amintea de discuția pe care o avusese cu bunicul în fața la Bazar de l’Hôtel de Ville. Într-adevăr, Henry îi explicase cu acest prilej ce înseamnă performance: un tip de operă care nu constă în producerea unei piese concrete, ci în realizarea efemeră a unei acțiuni, și îi dăduse ca exemplu un cuplu de artiști care, în chip de

creație, zbieraseră unul la altul până n-au mai putut. Iar acest performance fusese realizat chiar de Marina Abramovici în 1978 și de partenerul ei de-atunci, fotograful german Ulay.

— Deci, până la urmă, e cam ca la teatru?

— Da, oarecum. Dar teatrul se petrece pe scenă, în vreme ce un performance se poate desfășura oriunde, neștiind cum se va termina; mai ales, este un tip de creație care îi invită pe spectatori să fie mult mai activi. De pildă, în 1974, Marina Abramovici s-a produs într-o sală unde stătea nemișcată și se pusese la dispoziția publicului; în fața ei se afla o masă pe care erau așezate șaptezeci și două de obiecte de tot felul – flori, fotografii, cuțite și chiar un revolver încărcat... Cei din sală puteau face cu ea tot ce le trecea prin minte; era pasivă ca o marionetă. Până în momentul când cineva a luat revolverul, cu țeava îndreptată spre ea, și a pus un deget pe trăgaci.

— Cumplit!

— Și primejdios. Galeristul a considerat că performance-ul mergea prea departe și l-a întrerupt. E una dintre marile mize ale acestui tip de operă. De fiecare dată, corpurile – cel al artistului și cele ale publicului – trebuie scoase din granițele lor de confort, astfel încât să trăiască experiențe extreme. Experiențe care sunt uneori neplăcute, uneori riscante, uneori liniștitoare, uneori întremătoare, și alteori un amestec din toate celelalte. Așa cum ai înțeles, Marina Abramovici încearcă să zguduie întreg corpul. Al său, bineînțeles. Dar, prin empatie cu ce face și cu ce arată, sau împingând publicul să fie activ într-un dispozitiv anume, ea încearcă să pună la încercare trupul și creierul spectatorilor și să-i facă să devină conștienți în mod cât se poate de fizic de toate energiile intense și contradictorii care-i străbat: frică, iubire, ură, cruzime, privațiuni, invidie, bucurie...

— Dar aici ce voia oare să resimțim?

— Marina a creat această instalație după o călătorie în China, o aventură extraordinară. De altfel, numele fiecăruia dintre cele trei obiecte, care se referă la un dragon, e inspirat de legendele chinezești.

— De ce-a fost o aventură călătoria asta?

— Ea și partenerul ei Ulay au plecat fiecare de la câte un capăt al Marelui Zid, el însuși considerat de chinezi un imens dragon. Ulay de la vest, Marina de la est au mers și au tot mers până s-au întâlnit după două mii de kilometri de efort. Acolo, în punctul de joncțiune, s-au strâns în brațe. Apoi au hotărât să se despartă... Viața lor în cuplu se isprăvise. Întâlnirea lor a fost așadar o separare.

— Vai, Dadé, cât de trist!

— Instalația pe care ai experimentat-o trebuie deci să-ți îngăduie să trăiești, în contact cu energia materialelor, a aramei, a cuarțului, tot ceea artista însăși a trăit, adică îndoieli și suferințe uriașe, dar și o senzație de revitalizare. Eliberându-ne de ceea ce ne împovărează, trăim din nou, spune Marina Abramovici, iar ceea ce ne apasă este, uneori, ceea ce iubim.

— Dadé, tocmai îmi spui că o despărțire e... e...

— ...e și o nouă viață, o nouă șansă care ni se oferă, Mona. Gândește-te la dublul sens al cuvântului „plecare". Plecarea este deopotrivă un sfârșit și un început. Asta e lecția de azi.

— Dar noi? Noi suntem inseparabili, așa-i? Jură-mi pe ceea ce e mai frumos pe lume!

I-a sărutat fruntea, tot numai un surâs. Ușor revigorat. Încă melancolic.

51
Christian Boltanski
Arhivează-te

— Tatăl tău și cu mine avem să-ți spunem ceva... Mona știa că această frază nu anunța nimic plăcut. Paul, sprijinit de o mobilă, avea capul plecat și o expresie plină de căință. Fiica lui s-a mirat că n-o privește în ochi. A luat cuvântul cu o voce stinsă.

— N-a fost o decizie ușoară, draga mea. Dar asta e... O să renunț la prăvălie.

— Tatăl tău, a continuat Camille ca să evite orice urmă de tăcere, a semnat un contract pentru invenția lui. S-a întâlnit cu o sumedenie de oameni care cred în el și care îi vor sprijini afacerea. Și nu poate păstra și prăvălia în același timp.

Vestea în sine era excelentă. Dar afecta puternic viața de zi cu zi a Monei, care socotea că brocanta fusese căminul visurilor ei. Cosmos a scheunat și a dat din coadă, simțind că stăpâna lui stătea să plângă. Mona n-a știut ce altceva să facă decât să-l strângă în brațe, de parcă ar fi fost ultimul prieten care-i rămăsese pe lume. Apoi s-a uitat insistent la ai ei.

— Putem să mergem acolo, tată?

— Unde, draga mea?

— În beciul din spatele prăvăliei.

Mona știa ce înseamnă acea cesiune. Își vizualiza truda viitoare: locurile care trebuiau golite, cortegiul de oferte, un nou proprietar. Vedea că tot ce urma să se întâmple se va fi întâmplat, astfel încât prezentul se transforma în amprentă a zilelor trecute. Și totuși, nu asta era cel mai rău lucru. Exista o suferință mai presus de toate celelalte: faptul că trebuia lichidat întreg conținutul acelui beci, acelui beci de care-i fusese teamă atâta amar de vreme și care devenise sanctuarul unde se odihnea amintirea lui Colette.

Mona și-a condus așadar părinții în spatele magazinului, a despicat întunericul și a coborât la subsol de parcă s-ar cufundat în niște

catacombe. Cosmos lătra.

— Și ce-o să faceți cu toate astea? Ce-o să faceți cu toate cutiile astea pline cu lucruri ale lui mamaie? Unde-o să le puneți? Dacă le-aruncați, o să vă urăsc!

— Stai așa, Mona! i-a întors-o Camille cu fermitate. Cum poți să crezi că o să mă descotorosesc de memoria bunicii tale?

— Păi unde-o să pui toate cutiile? Sunt kilometri în șir! Dacă le-arunci, o să te urăsc!

— Mona, a intervenit Paul, nu vreau să te mint: e drept că, deocamdată, nu prea știm ce-o să facem cu toate hârțoagele astea vechi...

— Termină cu „hârțoage vechi", tată! Sunt o comoară, știu prea bine. Știu că sunt o comoară.

Toată lumea a tăcut. Mona și-a venit în fire și l-a apucat de braț pe tatăl ei. Era totuși nespus de mândră că e fiica unui asemenea om și, de la înălțimea celor unsprezece ani ai ei, măsura drumul pe care el, ca și ea, îl străbătuse vreme de un an. Apoi, schimbându-și brusc starea, a tresărit, străbătută de o revelație neașteptată.

— Tată, mamă, mi-a venit o idee!

*

Era penultima oară când Mona și bunicul ei se aflau la muzeu. Henry își ascundea cu greu tristețea care-i năpădise sufletul și-i împungea inima. Iar aceasta bătea ciudat. Uneori bubuia din cale-afară de stânjenitor, alteori se făcea mică și atât de discretă, încât Henry se întreba dacă mai funcționează. În fața la Beaubourg, pe esplanadă, un trompetist cu obraji enormi interpreta *Concertul din Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Mona a luat una din mâinile bunicului între palmele sale și și-a apropiat-o de nări. Ce bine mirosea a apă de colonie... Trompeta își făcea în continuare auzit glasul de aramă. Mona și-a ridicat privirea spre bunicul ei, cu un aer deopotrivă șugubăț și rugător.

— Dadé, tu ai un apartament spațios, în vreme ce la noi, știi, e foarte înghesuit. Cum au hotărât să închidă prăvălia, ai mei trebuie

să pună cutiile undeva... Dadé, te implor, ia-le la tine! Și scrie o carte despre mamaie... Despre ea, despre aventurile ei, despre tine, despre voi...

Rugămintea Monei l-a zguduit ca un șoc electric. I-au năvălit în minte milioanele de impresii și de emoții ale unei întregi existențe, iar acest șuvoi, oricât de haotic ar fi fost, i-a părut că are un sens – sensul vieții. S-a domolit și a dus-o pe Mona la întâlnirea cu o instalație de mari dimensiuni a lui Christian Boltanski.

Expuse pe trei pereți, se înșirau regulat douăzeci de vitrine identice – puteam spune douăzeci de chesoane –, de o sută cincizeci de centimetri înălțime, optzeci și șapte lățime și doisprezece adâncime. Erau de două ori câte șapte atârnate pe pereții laterali și șase pe peretele frontal. Impunătoare, erau înzestrate cu un cadru întunecat, aveau un sistem de iluminare cu neon integrat în partea superioară, un grilaj rectiliniu foarte fin, asemănător cu o sită, pentru protejarea conținutului lor, și erau despărțite unele de altele prin niște spații subțiri. Fiecare container era doldora de documente de tot felul: în primul rând, numeroase foi manuscrise sau dactilografiate, mai mari sau mai mici, mai mult sau puțin boțite, și fotografii color sau alb-negru: corespondență, imprimate, plicuri, imagini Polaroid, atât portrete de copii, cât și peisaje, mâzgăleli, tot soiul de alte lucruri... Totul datând din a doua parte a secolului XX. Vitrinele te duceau cu gândul la acele paravane uriașe cu fotografii de care sunt pline filmele polițiste, cu panourile complet acoperite cu semne vizuale și textuale care cartografiază o anchetă, un mister, o crimă.

Mona știa că lumea o consideră dotată cu o vedere excepțională. Și totuși... În fața acestei instalații, se simțea copleșită... Era atât de încărcată cu obiecte, încât radarele copilei erau bruiate. A înțeles foarte repede că ar fi zadarnic să vrea să acopere și să asimileze tot ce se afla în acele vitrine. *Viața imposibilă a lui C.B.* era titlul lucrării și, într-adevăr, dacă era ceva imposibil, asta era speranța că poți absorbi atâta material ca să recompui o existență. Prin urmare, a

mers din detaliu în detaliu, la nimereală, pe bâjbâite: aici, o scrisoare în engleză, acolo, invitația roz-oranj la o proiecție cinematografică a lui Roman Polanski, dincolo, planul capelei Saint-Louis de la Salpêtrière și, mai încolo, o imagine făcută la o cabină foto instant a unui bărbat cu părul scurt – fără îndoială, artistul însuși...

— Totul e o șoaptă aici, a șoptit ea în cele din urmă. Sau, mai degrabă, un vacarm, dar un vacarm șoptit...

— Explică-mi, Mona.

— Într-adevăr, Dadé, uneori simți limpede că o lucrare are un înțeles, iar în acest caz, parcă ar vorbi. Când Cézanne pictează un munte, tabloul parcă ar spune: „Sunt un munte.‟ Uneori însă ai putea crede că o operă e mută: de exemplu, într-un tablou abstract; parcă ar fi amuțit. Aici însă e altfel... Privește, Dadé, există cuvinte peste tot, texte și, de altfel, toate cuvintele astea sunt drăguțe... E imposibil să le citești, în orice caz e cu neputință să le citești pe toate, așa că îți plimbi privirea pe deasupra, și cu asta, basta. Tot așa și cu imaginile din vitrine. Toate capetele astea mă duc de multe ori cu gândul la cineva anume, dar nu știu cine e persoana, iar ea îmi șoptește ceva la ureche...

— Un zid de șoapte... E-adevărat, Mona. Știi, în fața lucrării unui artist, îți vine destul de frecvent în minte următoarea întrebare: „Ce vrea să spună?‟

— Oh, eu mi-o pun mereu!

— E firesc... Uneori descifrăm un înțeles. Uneori e inutil sau imposibil. Aici e un murmur. Ce vrea să spună? Ei bine, vrea să spună că *asta* spune. Repet, Mona, ascultă cu atenție: vrea să spună că *asta* (a subliniat pronumele) spune... Deci nu: „vrea să spună ceea ce vrea să spună‟, adică o formulă care închide discuția. Nicidecum. Ci: „vrea să spună că *asta* spune‟. Și n-o spune pe îndelete, pentru că ar spune prea mult sau prea puțin, și pentru că e foarte greu să vrei să spui, să știi să spui, să spui ce-ai de spus. Iată de ce, cum bine ai zis, această instalație șoptește. Spune că ar vrea să spună ceva, fără să știe, poate, cu adevărat ce anume.

— Dadé, e incredibil, pentru că, de fapt, eu cred că toate operele

sunt întrucâtva așa. Simți că sunt pline de simboluri, că spun o grămadă de povești...

— Dar din care nu pricepem decât o foarte mică parte.

— Exact!

— Iar fundamental este nu doar să dezlegi enigme, ci și, mai ales, să simți că sunt încărcate cu semnificații ascunse, că aceste semnificații ies la suprafață, se mișcă, după care se eschivează. În acest fel, opera rămâne veșnic deschisă.

Mona a căscat ochii. Dintr-odată, părea atât fericită, cât și mâhnită.

— Ce-ai pățit? s-a îngrijorat Henry.

— E-așa de frumos când îmi explici, Dadé. Și sunt tristă pentru că mă îndoiesc că voi ajunge la nivelul tău vreodată...

Bătrânul a contemplat vitrinele cu arhive și și-a amintit o clipă traiectoria lui Christian Boltanski. Spre deosebire de ceea ce sugera o operă atât de impresionantă, cu aparență atât de gravă, de organizată și de serioasă, artistul fusese mai întâi un copil foarte ciudat și asocial. În tinerețe nu vorbea și, asemeni unui schizofrenic, își petrecea zile întregi fără să iasă din casă, modelând mii de biluțe din pământ. Henry i-a descris Monei primele opere ale artistului, într-un registru mai degrabă năstrușnic, cu scene burlești și marionete. Apoi a povestit despre momentul lui de cotitură, începând cu anii ’80, când a câștigat notorietate cu acumulările lui maiestuoase de cutii metalice, conținând mii de arhive străbătute adesea de amintirea războiului.

— Ce este o viață? a continuat Henry cu un ton aproape mistic. Și ce rămâne la capătul capătului ei? Amintiri, desigur, și o amprentă difuză asupra altor vieți. Dar, în această operă a lui Christian Boltanski, există ceva mult mai simplu și, în același timp, infinit mai complex. Deci, Mona, ia spune, ce rămâne dintr-o viață?

— Păi, Dadé, adevărul e că rămân niște obiecte! Grămezi de obiecte! Scrisori, fotografii, hărți, bilete, cum vedem aici, și cum am putea găsi în valizele oricui. Eu știu că în cutiile lui mamaie erau maldăre de ziare care vorbeau despre ea și despre eutanasie.

— Nu a rămas doar asta de pe urma bunicii tale.

— Ah! Mai e și pandantivul!

— Da, e-adevărat. În cutiile ei, ca și în opera lui Boltanski, mama ta și cu mine am stivuit aproape toate fleacurile, toate măruntișurile care rămăseseră după ea... Știi că adora scrumierele din barurile de hotel? Îmi amintesc cum făcea, pe vremea aceea, ca să le șterpelească! (Amintirea i-a trezit un zâmbet.) Odată, pe când își lua tălpășița de la hotelul Bristol, un chelner a văzut că-i ieșea fum din geantă!

S-a întrerupt, râzând în hohote. Mona s-a repezit la bunicul ei, l-a prins în brațe, a inspirat adânc mirosul apei lui de colonie. Printre chesoanele lui Christian Boltanski, și-a strivit fruntea de pieptul lui, apoi a început să-l lovească cu un du-te-vino cadențat, de parcă izbea cu țeasta la poarta inimii lui.

— Te implor, Dadé...

Voia să-l convingă să scrie acea carte despre Colette Vuillemin.

— Să continuăm, Mona. Ce rămâne dintr-o viață sunt obiectele, maldăre de obiecte care au și ele viața lor proprie. Sunt niște lucruri, niște lucrușoare care nici măcar nu mai au nume, într-atât sunt de ponosite, de sparte, de fragmentate. Dar până și într-o călimară de elev sau într-un trifoi cu patru foi poți visa că există universuri întregi.

— Universuri întregi, a repetat Mona.

Și-atunci, în fața lucrării lui Boltanski, s-a simțit cuprinsă de vertij, pentru că a văzut în fiecare dintre elementele care o alcătuiau o intersecție între nenumărate coridoare ale timpului. Printr-o intuiție metafizică, a simțit că și cea mai măruntă unitate de materie era încărcată de viață și o răspândea la nesfârșit. Până și în cea mai mică unitate de materie vibrau toate privirile care au zăbovit asupra ei, toate senzațiile pe care le-a trezit, toate adierile care au mângâiat-o, toate undele sonore care au înconjurat-o, toate metamorfozele ei și întreaga ei stăruință de a fi ceea ce este. Or toate aceste unități comunică între ele, într-o rețea de înțelesuri atât de zănatică, atât de bogată, încât este inaudibilă. De aici, șoapta...

— În această lucrare a lui Boltanski, a continuat Henry, se cuvine de asemenea să examinăm lumina.

— Da, Dadé, înțeleg ce vrei să spui. De obicei, lumina scaldă o sculptură sau un tablou, dar aici e diferit. Lumina se află în interiorul vitrinelor, de parcă opera ar fi...

— ...autoiluminată. Exact, Mona.

— Chesoanele păstrează fără încetare lumina în ele, ar fi spus mamaie! Dar nu e peste tot la fel. Există scrisori și fotografii care se văd foarte bine, și altele care sunt practic invizibile, pentru că sunt așezate în umbră. Seamănă oarecum cu acel clarobscur al lui Rembrandt, cred eu. Și-apoi, pentru că există peste tot lucruri care aparțineau artistului, am putea spune că e un autoportret. Bun... cu deosebirea că un autoportret e lesne de cuprins dintr-odată, cu o singură privire. În vreme ce aici, dacă am vrea să citim tot, să examinăm tot și să punem totul în legătură, ar fi imposibil.

— Da, și de altfel Boltanski nu dorește defel ca viața ori personalitatea lui să poată fi reconstituite. Opera aduce cu un soi de autoportret conceptual, dar nu este cu adevărat așa ceva. Ce vrea el e ca toată lumea, inclusiv noi doi, să-și poată recunoaște propria viață în ceea ce a expus el, arhivându-și biografia.

— Arhivează-te, a șoptit Mona.

— Se poate spune și așa. Trebuie să te arhivezi, fiindcă, oricine-ai fi, erou sau necunoscut, vizibil sau invizibil, poți face să scânteieze memoria trecutului din arhiva propriei persoane.

— Ai crezut că spun asta la modul general, Dadé. Eu ți-o spuneam ție. Recuperează toate cutiile care au legătură cu mamaie și povestește tot despre tine și ea într-o carte. Arhivează-te, te rog, Dadé.

52
Pierre Soulages
Negrul este o culoare

Doctorul a fost emoționat când le-a văzut sosind pe Camille și pe fiica ei. Avea să fie ultima consultație. Fiindcă Van Orst urma să plece. Înaltele lui competențe medicale asociate metodelor sale de vindecare prin hipnoză sporiseră interesul unor importante instituții din lume și, era stabilit, urma să plece.

Nu voia să părăsească Franța fără să-și ia rămas-bun de la copilă. Și, mai ales, nu voia să dispară fără să-i explice ce-i rezerva viitorul, fiindcă se temea ca, în raportul său despre „ochii Monei", concluziile să nu fi fost prea sibilinice. A recapitulat: terapia îi îngăduise să descopere că micuța fusese foarte atașată de bunica ei, Colette. Mona nu doar că învățase cu ea să meargă, dar râsese, se jucase, împărtășise sute de lucruri imperceptibile care, în primii ei ani de viață, o construiseră. Așadar, Mona trăise un violent șoc psihotraumatic în momentul dispariției precoce și misterioase a înaintașei sale. Și pentru că, apoi, un tabu familial înconjurase eutanasierea lui Colette, refularea a fost profundă. Or, în timpul ultimei discuții între bunică și nepoată, cea dintâi îi oferise celei de-a doua un pandantiv. Acesta jucase mai întâi, timp de decenii, un rol de fetiș care pecetluia legătura dintre Colette și Henry. A trecut dintr-o mână în alta, sau mai degrabă de la un gât la altul și, odată agățat de cel al Monei, a concentrat în el întreaga putere solară a acestei bunici plecate prea devreme. „Uită lucrurile negative; ține mereu lumina în tine", îi spusese ea înainte să dispară. Inconștientul fetiței a așezat această lumină în neînsemnatul obiect: o cochilie culeasă de pe o plajă de către doi îndrăgostiți. Apoi, la vârsta de zece ani, traumatismul a ieșit la suprafață. Într-o zi, în timp ce-și făcea temele, Mona a fost stânjenită de cochilie. A scos-o fără să bănuiască nimic. Dintr-odată, noaptea i s-a prăvălit peste ochi, dincolo de orice cauză explicabilă. I s-a căutat un diagnostic, dar nu

exista nici o anomalie mecanică. Și-atunci? Creierul ei își urla durerea ascunsă. A doua oară, când era la prăvălie împreună cu tatăl ei, s-a rupt pandantivul și, din nou, s-a lăsat noaptea. Apoi, a treia oară, în timp ce Mona se afla în fața unei lucrări a lui Hammershøi, și-a scos colierul din reflex: rezultatul a fost același. De unde deducția medicului: aveam de-a face cu o patologie unde „totul atârnă de un fir de ață".

— Păi, atunci, a întrebat copila, înseamnă că, dacă-mi scot acum pandantivul, o să orbesc din nou?

— Nu, nu, mă rog, să spunem că lucrurile nu merg chiar așa, a răspuns Van Orst, încurcat de întrebare. Adevărul e însă că ar fi mai bine să nu...

— Draga mea, trebuie să nu-l scoți cu nici un chip, a întrerupt-o Camille, a cărei față neliniștită căpătase o culoare roșie.

— În lipsa unei certitudini, e mai bine să-l ții la gât, ca pe un obiect care face parte din tine. Inconștientul e extraordinar de puternic, a subliniat doctorul Van Orst.

— O să am grijă, a răspuns Mona.

A urmat o pauză lungă.

— De fapt, Mona, să nu uiți nici că ai o vedere excepțională, cum nimeni sau aproape nimeni nu mai are. Trebuie s-o folosești; trebuie să vezi tot și să înregistrezi ce vezi.

Strângându-i mâna, Mona a meditat la ce-i spusese doctorul. Chipul i s-a luminat. Fiindcă a înțeles de ce o dusese bunicul la muzeu. Acesta era înțelesul vizitelor, de la început: să se *arhiveze* prin intermediul frumuseților pe care le alesese pentru ea, să arhiveze mintal acele comori, astfel încât ele să rămână pe veci rezervorul ei de culori și de bucurie, în cazul care orbirea s-ar fi întors într-o zi...

*

Trecuse un an de la ședința inaugurală la Luvru. În acest răgaz, Mona se maturizase într-atât, încât n-ar mai fi recunoscut-o pe fetița pe care Henry o ținea de mână în fața frescei lui Botticelli. Aceste

două Mona, atât de apropiate și atât de depărtate, și a căror reconciliere nu se putea petrece decât mult mai târziu, după adolescență, aveau în schimb posibilitatea să se înțeleagă asupra unui punct fundamental: în centrul inimii lor se afla acel bunic semafor, acel monument, acel silex atât de drag. Stătea acolo, în față la Beaubourg, nemaipomenit de elegant, iar pe chipul lui scrijelit rătăcea o întrebare chinuitoare. A făcut-o să răsune ca o sentință fără apel:

— E ultima oară, Mona.

În adâncul ei, copila știa deja asta și n-a găsit ce să-i răspundă. Trebuia totuși să reacționeze, nu ca să risipească o stingherealã care oricum nu exista, ci pentru că se cuvenea adoptată – era sigură de asta – o anumită atitudine. Mergeau prin Beaubourg, cu pas inconstant, ținându-se de mână. Au ajuns în cele din urmă la un tablou al lui Pierre Soulages din 22 aprilie 2002 – dată care slujea și drept titlu al lucrării. Atunci, Mona a simțit cum încolțește în ea o replică mulțumitoare la anunțul zdrobitor al bunicului:

— Fiindcă e ultima oară, Dadé, înseamnă că a venit rândul meu, a spus ea.

Era un tablou abstract cu tonuri surde, aproape pătrat, de doi metri pe doi. În mod fundamental era compus din cinci benzi întunecate dispuse regulat și orizontal pe un mare panou subțire și omogen din fibră de lemn. Benzile erau separate prin patru trăsături de pastel de culoare deschisă. Panoul de lemn era așezat peste un prim suport – de parcă ar fi fost un tablou lipit peste un tablou – și îl acoperea în totalitate pe înălțime, dar nu și pe lățime. Rămâneau astfel vizibile două dungi verticale, măsurând zece centimetri. Ele însele erau tivite cu un contur de acrilic negru pe fiecare parte, dar, în interstițiul care le despărțea de panoul pătrat din fibră, exista, la dreapta și la stânga, un joc de zone albe și întunecate. Se ghicea de fapt nașterea unor forme rigide sau curbe, obturate de suprapunerea suportului compus din cele cinci benzi întunecate. Acestea nu erau câtuși de puțin monocrome. Se simțeau tonalitățile brune și schimbătoare ale lemnului, nervurile și

asperitățile lui și, aplicat și absorbit în ele cu ajutorul unei cârpe, un grund aproape transparent făcea să țâșnească dinlăuntrul lor adieri de maro și vapori de gri aproape ruginii. Acest procedeu năștea reflexii și străluciri.

Henry a privit lucrarea. În spatele lui, Mona ar fi putut să dispară, să se piardă prin muzeu sau să adoarmă. Nu și-ar fi dat seama, pentru că se pusese în pielea celui care contemplă, lăsându-i fetei rolul de santinelă care veghează și comunică. În ceea ce-o privește pe micuță, ea și-a întipărit în minte imaginea tulburătoare a modelului ei absolut, cu părul dat pe spate, cu ținuta mai semeață ca oricând, înghițit de masele nebuloase ale tabloului. S-a gândit din nou la mitul lui Orfeu și Euridice și s-a întrebat dacă, întorcând capul spre ea, bunicul n-avea s-o propulseze în tenebre. Și, fără să știe cu adevărat de ce, și-a zis că, într-o bună zi, ar vrea să iubească pe cineva și să fie iubită așa cum se iubiseră Henry și Colette. Așa a trecut un ceas. Mai precis șaizeci și trei de minute. În cele din urmă, bătrânul s-a întors în loc. Copila era acolo, minusculă și uriașă în același timp; a înghițit în sec, o oftat și a început.

— De fapt, a afirmat ea cu un ton stăpânit și doct, acest tablou trebuie privit ca și cum am privi un tablou din trecut, cu multe, multe figuri. Pentru că, spre deosebire de ce s-ar putea crede, opera lui Soulages e plină de detalii. E vorba însă despre detalii ale materiei, amănunte ale plăcilor de lemn și ale luminii care plutesc la suprafață. Mai sunt și cele patru liniii albe, trasate cu pastelul. Ai zice că sunt niște dâre de lumină... Asta trebuie văzut. Atenție, însă.

— Te-ascult.

— Trebuie să vedem și ceea ce vrem... Pentru că trebuie să le dăm tuturor libertate. Știi, cineva a inventat un test cu multă vreme în urmă și, în acest test, li se cerea oamenilor să reacționeze în fața unor pete de cerneală. Petele pot semăna cu o inimă, cu un fluture, cu un dinozaur, dar important este ce se află în capul pacientului.

— Așa, și?

— Și, în tabloul lui Soulages există o sumedenie de imagini pe cale să se formeze, dar în mintea fiecăruia, și asta contează.

Explicația pe care Mona se grăbise s-o ofere avea o binevenită fecunditate. Henry i-a povestit că Pierre Soulages se născuse în 1919, într-un mediu modest din sudul Franței, că venera arta veche (și chiar preistorică), precum și arhitectura romană. Copil fiind, crea peisaje din zăpadă. Soulages se afirmase în arta abstractă de după război, alături de Hans Hartung în Europa și în paralel cu artiștii americani care, după unii, dezvoltau o estetică înrudită cu a lui: Franz Kline, Robert Motherwell sau Mark Rothko. Era estetica unui vocabular făcut din contraste puternice între clar și obscur, dar cu materiale simple, chiar sărace: brunul din coajă de nucă aplicat cu bidineaua, de pildă, sau catranul pe sticlă. Această estetică a condus de asemenea și la marea lui inovație din 1979. Soulages a experimentat nuanțele sale „dincolo-de-negru", adică acele tipuri de negru înzestrate cu o intensă calitate luminescentă, a căror textură, odată modelată din punct de vedere dinamic, multiplică nuanțele și strălucirile. Negru care nu e negru.

— Descrie-mi formele pe care le vezi, Mona, i-a zis Henry, cu un ton de tânăr curios.

— Uită-te bine, Dadé, în prima bandă de sus, de exemplu, văd *O înmormântare la Ornans* de Courbet, cu liota de țărani care plâng. Îți amintești? Văd doliu.

— Și în a doua bandă, cea de dedesubt?

— Spatele prăvăliei lui tata și clipa când am înțeles că primisem cadou un cățeluș de ziua mea. Văd bucurie!

— Și în a treia?

— Văd cele trei prilejuri când m-am cățărat pe umerii tăi: în fața *Sclavului murind* al lui Michelangelo, în fața *Păsării în spațiu* a lui Brâncuși și în fața muzeului Orsay, ca să facem poza aceea. În această a treia bandă văd, de fapt... (A căutat fără succes termenul potrivit.)

— Vezi creșterea, Mona. Și în a patra?

— Văd agitația din curte, când toată lumea se vânzolește: văd mingea care m-a lovit în față și durerea care a urmat. Văd violență.

— Și-n a cincea?

— Văd litere. Văd literele minuscule pe care am izbutit să le descifrez la doctorul Van Orst. Reușisem să citesc de departe jurământul... (Uitase numele părintelui grec al medicinei.)
— ... jurământul lui Hipocrate.
— Da, asta era, jurământul lui Hipocrate! Atunci, doctorul mi-a explicat că am o vedere foarte bună, o vedere foarte exactă, în ciuda îngrijorărilor mele. În banda a cincea văd vindecarea.
Henry era concentrat asupra benzilor întunecate ale tabloului și tocmai aflase o mulțime de lucruri despre acesta. Fiindcă, felul în care îl prezentase Mona, atribuind fiecărui segment o simbolistică (doliu, bucurie, creștere, violență și vindecare), îi deslușea potențialul alegoric, moral și sacru.
— Și-acum, privește cele două laturi, a continuat copila. Sunt sigură că-ți dai seama, artistul a lipit panoul de lemn cu cele cinci benzi orizontale pe un prim suport, care se află deci dedesubt. Dar, cum panoul care acoperă suportul de dedesubt este mai puțin lat, lasă o bordură la dreapta și una la stânga. Acum privește aceste două borduri. Ce vezi? Faptul că suportul de dedesubt a fost pictat cu un fond alb și niște hașuri negre. Iar apoi, artistul a pus peste el panoul pe care realizat benzile.
— Și ce-nseamnă asta?
— Înainte să însemne ceva, Dadé, trebuie să-i admiri frumusețea! Îmi plac cele două benzi verticale, jocurile de alburi foarte pure, nuanțele de negru cu adevărat profunde. Contrastează cu benzile întunecate ale panoului de deasupra, unde nuanțele de obscuritate se topesc unele în altele în loc să fie delimitate. (Era mândră de felul în care se exprima, ba chiar a avut sentimentul că e adultă.) Dar, sigur, pe lângă faptul că e frumos, mai și semnifică ceva.
— Ce anume, Mona?
— Că întotdeauna există mai multe lucruri de văzut decât ai putea crede. Asta înseamnă că trebuie să știi să privești totul și să te uiți peste tot: marginile, nu doar centrul, de sus până jos și de jos până sus, de la stânga la dreapta și de la dreapta la stânga, dar, mai ales, că trebuie să vezi... cum să zic?

— Hai, dă-i drumul, Mona...

— Ei bine, că trebuie să vezi dincolo de ce se vede, pentru că, sub panoul de lemn, îți dai seama că există alte forme... Sunt forme ascunse, dar ele există undeva, asta ne învață Soulages.

— Ne învață existența lucrurilor care scapă privirii. Așadar, Mona, ce le-ar răspunde Soulages celor care spun: „Negrul nu e o culoare"?

— E ciudat să spui așa ceva, câtă vreme, dacă amesteci toate culorile, obții, desigur, negru!

Mona s-a oprit, apoi a continuat cu altă intonație. Părea ușor hipnotizată, debitul i-a slăbit, privirea i s-a cufundat în pânză, de parcă spiritul acesteia o acaparase.

— Iată, Dadé, asta e... lecția noastră... mulțumită lui Pierre Soulages. Negrul e o culoare. Ba chiar e o culoare cât vezi cu ochii.

Epilog
Ieși în întâmpinarea primejdiei

Există vacanțe care nu sunt chiar vacanțe, pentru că, atunci, lucrurile par că se sfârșesc. În timpul zilelor libere prilejuite de Sărbătoarea tuturor sfinților, ferestrele sunt închise, zilele scad repede, oamenii sunt mai puțin guralivi, amuțiți de un sentiment nelămurit de doliu și de amărăciune. În case, în timp ce întunericul se strecoară înăuntru, geamurile reci înhață sudoarea aerului și își machiază suprafața transparentă cu aburi opaci. Se formează o piele de lacrimi. Descurajarea zilei de duminică se prelinge peste toată săptămâna.

Prăvălia lui Paul era de-acum fără viață, iar Mona se simțea trădată. Cu multă vreme în urmă, rămăsese stabilit că avea să se ducă după Lili la Roma, în timpul vacanței de toamnă. Dar această promisiune italiană, ațâțată de provocarea zborului cu avionul, a fost amânată pe o „altă dată" atât de evazivă, încât părea nemiloasă. De fapt, părinții Monei erau paralizați de teama că fiica lor își putea pierde pandantivul fetiș, iar Camille chiar îi meșterise încuietoarea, adăugându-i o piesă de siguranță. Nici nu voiau s-audă că ar putea pleca de lângă ei.

Mona visa cu ochii deschiși la ea în cameră, întinsă pe dușumea, cu fața îndreptată spre tavan. I se părea că vede în petele proaspete de igrasie harta unor continente neștiute risipite pe niște planete în derivă. A născocit atunci nume de țări și de popoare, a înveșmântat popoarele după cum îi era cheful, le-a oferit înfățișări extravagante, de pitici sau de uriași, și a imaginat apoi expediții nebune peste mări învolburate, bătălii legendare și, mai cu seamă, împăciuiri sublime. Fără să-și dea seama, îngâna aceste fresce mentale cu voce tare.

În jurul ei se schimbase totul. După ce se descotorosise de vestigiile copilăriei, profitase de spațiul rămas liber ca să includă diverse obiecte din brocanta tatălui ei. Domnea o veselă harababură, în mijlocul căreia încă mai zăboveau câteva manuale școlare și haine,

dar locul începea să semene cu un mic cabinet de curiozități. În acest bazar, putea fi văzut, între altele, tonomatul lui Paul, pe care Mona programa, din când în când, câte o melodie a lui France Gall. Puteai recunoaște și suportul de sticle în formă de arici pe care atât îl detestase pe vremuri și pe care îl spânzurase de plafon cu un fir de gută, aidoma celui care-i stătea în jurul gâtului. În bibliotecă i se strecuraseră câteva vechi cărți de colecție. Și-apoi, printr-un mic miracol, recuperase un personaj Vertunni, scăpat de la vânzare. Supraviețuitorul era un păstor care dezmierda corzile unei lăute. Poate Orfeu. Pe pereți rămăseseră afișul cu Seurat, desenul amuzant pe care i-l oferise o tânără elevă care făcea o replică a *Gândirii* lui Rodin și, desigur, fotografia ei cu Henry în fața muzeului Orsay.

Într-o încăpere alăturată a sunat telefonul lui Camille. A răspuns și, după febrilitatea ușor neliniștită din vocea mamei sale, Mona a ghicit că la celălalt capăt al firului era bunicul ei. Camille, vădit încordată, mergea încolo și-ncoace, spunând nu și nu. Ce refuza oare? Mona, printr-un exercițiu deductiv foarte simplu, a priceput care era miza. Henry pleda ca nepoata lui să poată pleca din Montreuil măcar câteva zile. S-a lipit de perete, cu mâinile pe tencuială. Până la urmă, mama ei a părut că cedează.

— Bine, de acord, de acord, spunea ea fără oprire.

Apoi, după câteva minute, a închis telefonul și a strigat:

— Mona, știu că stai în spatele ușii și că ai auzit tot!

Râsetele poznașe ale copilei s-au îndepărtat până în camera ei. Camille s-a dus la ea. O să poată pleca puțin. Da, Cosmos putea s-o însoțească. Până la urmă recunoscuse că fiica ei nu risca nimic dacă Henry avea să fie cu ochii în patru.

— Bunicul tău m-a rugat să-ți spun această frază a lui Cézanne (a scos hârtia unde și-o notase): „Trebuie să mergi la Luvru prin natură și să te întorci la natură prin Luvru.“ Bun, n-am priceput nimic, dar vrea să te ducă să vezi muntele Sainte-Victoire.

— Vai, ce mă bucur, mamă! Mulțumesc, mămica mea adorată!

— Ai grijă! M-ai înțeles? Ia dă să văd fermoarul ăla...

*

Între Henry și Mona exista de-acum nostalgia secretelor. E atât de înălțător, atât de bine să încorporezi în realitate o altă realitate în care nimeni nu era invitat să pătrundă. Și e atât de dureros să trebuiască într-o zi să renunți la această dedublare... Poate că în acel moment e nevoie de niște pelerinaje de adio? Care să marcheze despărțirea de aceste vieți paralele? Să fie acesta sensul călătoriei care se profila? Poate.

În tren, Mona a remarcat că bunicul ei nu citea. Părea mai degrabă că reflectează, cu un aer de gravitate pe care fetița și-a propus să-l alunge. De aceea, a vrut să-i arate un lucru pe care-l ținea în buzunar.

Timp de cincizeci și două de miercuri, descoperise împreună cu el cincizeci și două opere de artă. Pe parcurs, cu ocazia zilei ei de naștere, primise un joc de cărți plastifiate și începuse să lipească pe spatele fiecăreia dintre ele o reproducere a tablourilor, desenelor, sculpturilor, fotografiilor, instalațiilor văzute împreună cu bunicul ei... Luase cu ea acest joc cu cincizeci și două de cărți. Acum îl terminase. În loc să-l ofere direct bunicului, a așezat pachetul pe măsuța pliantă din fața ei, cu aer nepăsător. Desigur, asta i-a stârnit bătrânului curiozitatea.

— Ce-ai acolo, Mona?

— Jocul meu de cărți, nimic mai mult, Dadé. Am terminat de lipit toate lucrările pe care am fost să le vedem.

— Vrei să spui că ai atribuit fiecăruia dintre cele cincizeci și două de obiecte de muzeu cartea de joc care îi corespundea simbolic?

— Așa cred.

Pe Henry l-au năpădit amintirile, dar s-a ferit din răsputeri să se arate tulburat. Oare Mona chiar izbutise să asocieze pertinent fiecare operă de artă imaginii și valorii cuvenite? Iar rezultatul forma efectiv un joc complet? Intrigat, a apucat pachetul și l-a răsfirat, carte cu carte. Și-atunci i s-a arătat miracolul. Deși înșirase cărțile cu lentoare, în produsul magic al nepoatei sale parcă s-a întrupat romanul accelerat al anului care trecuse.

— E extraordinar ce ai făcut, Mona! Nu puteai aduce un omagiu mai frumos celor douăsprezece luni pe care le-am petrecut împreună. Jocul ăsta de cărți e o adevărată operă de artă.

— Mulțumesc, a răspuns ea timid, cu o mutriță mândră foc. Dar tu, Dadé, o să faci cartea aia despre mamaie?

— Da, o s-o fac.

Mona s-a lipit de el, scoțând un chiot scurt de bucurie. Câțiva pasageri s-au întors spre ea, cu fața mustrătoare a adulților cărora nu le merge la suflet entuziasmul fățiș al copiilor.

— Dadé, ce-ar fi să mergem la vagonul restaurant? Ai putea să-ți iei o cafea, și eu o ciocolată caldă și să-mi povestești totul despre mamaie. Hai, Dadé, te rog!

Henry a clătinat din cap. A luat-o pe Mona cu el. S-au așezat unul lângă altul pe două taburete, în fața unui geam mare. Fetița și-a dat pe gât băutura. Bătrânul nici nu s-a atins de a lui. Venise vremea să slăbească menghina misterului. Acum era momentul potrivit, în acest tren care străbătea Franța cu viteza fulgerului, ducând cu el cerul și pământul. A început.

Colette, a spus el, era fiica unui luptător în Rezistență, din vremea celui de-al Doilea Război, catolic și regalist, care, capturat de naziști, se sinucisese cu cianură în carceră, ca să nu fie nevoit să-și denunțe camarazii sub tortură. De pe urma acestui episod eroic și tragic, fiica lui orfană a tras două învățăminte. Cel dintâi a fost că credința în Dumnezeu conferă o putere uluitoare. Astfel, a devenit o creștină ferventă. Al doilea, că e important să-ți alegi moartea. Așa a ajuns să militeze pentru eutanasie.

Henry și Colette s-au îndrăgostit nebunește unul de altul. Întru pecetluirea legăturii lor pătimașe, pe o plajă de unde culegeau cochilii de *cerithium vulgatum,* Colette l-a pus Henry să-i promită că, dacă într-o zi, ea va hotărî să moară, să n-o împiedice. I-a promis. De-a lungul anilor ’60 și ’70, s-a angajat, ca înainte-mergătoare, în cauza eutanasiei. În ciuda convingerilor ei religioase – pe care nu le-a abandonat niciodată cu totul –, Colette Vuillemin s-a confruntat cu niște campanii calomnioase foarte violente venite din partea mediilor

conservatoare și a Bisericii. Au apărut, de pildă, atacuri mârșave în presă. Cu toate astea, Colette nu a plecat niciodată steagul. Lupta fără încetare. Necazul ei a fost să constate că progresele înregistrate de medicină, foarte lăudabile, de altfel, nășteau situații paradoxale. Pe măsură ce erau descoperite metode de prelungire a vieții, până la nouăzeci sau o sută de ani, dacă nu chiar mai mult, pe măsură ce rezistența organismului uman era sporită, apăreau maladii neurodegenerative care transformau uneori aceste vârste înaintate în niște momente inacceptabile de agonie. Colette Vuillemin a militat pentru trezirea conștiințelor. În anumite țări, precum Belgia și Elveția, a reușit. În Franța a fost mai greu, dar asta n-a împiedicat-o ca, în mod clandestin, să-i însoțească până la ultima lor suflare, cu prezența ei blândă și solară, pe anumiți pacienți care preferaseră să-și isprăvească viața în loc să continue să sufere.

Colette, trebuie spus, era o personalitate incredibil de jovială, teribil de nostimă, înconjurată de o droaie de prieteni. Fuma, îi plăceau vinurile bune, dansa tango ca nimeni alta. Dezvolta pasiuni îndoielnice, aproape compulsive și începea să colecționeze, când i se năzărea, serii întregi de obiecte insolite: minerale, cărți poștale, pânzeturi rare, suporturi de pahare... Dar și faimoasele figurine Vertunni...

Într-o zi de iarnă, Colette, trecută deja de șaptezeci de ani, a simțit niște cumplite dureri de cap, apoi niște furnicături continue și niște tulburări tactile. Mai rău încă, nu-și mai controla gesturile cum trebuie, așa încât, de pildă, scăpa țigara din mână. S-a dus la consultații. Verdictul a fost neîndurător. Era atinsă de o boală rarisimă, care-i rodea treptat sistemul cerebral și căreia nu i se găsise tratament: un amestec între Alzheimer și Parkinson, care purta numele unui eminent profesor american. „Ah! Dumnezeu îmi face semn pe sub masă ca să mă duc la el‟, spunea ea ca să detensioneze drama. Și, culmea, chiar credea în ce spune.

S-a căznit, de-atunci, să-și întrețină memoria cu ajutorul colecției sale de figurine. I-a dat fiecăreia un nume și le-a alocat o scurtă biografie fictivă. Dimineață de dimineață, își punea creierul la

încercare, luând câte una la întâmplare și trebuind apoi să-și aducă aminte povestea dindărătul ei, pe care o născocise chiar ea. La început, exercițiul nu îi ridica probleme. Putea să scoată din cutie un arlechin, un infanterist, o spălătoreasă sau o fiară din Bengal, întotdeauna nimerea la fix, dând dovadă de o prospețime de om tânăr. Să se fi înșelat doctorii?

Apoi, într-o dimineață, s-a încurcat la un nume. Altul i s-a șters din minte. Al treilea s-a amestecat cu al patrulea. Boala câștiga teren. Foarte rapid. Crizele au devenit mai intense. Totul a culminat cu un episod de o violență sufocantă. Colette a înșfăcat figurina unui băiat lungit pe o bancă și a avut senzația că a uitat tot ce inventase pe seama lui, iar acel om de plumb, banca, poziția lungită, culorile cu care era pictat, acele forme au fost aureolate de un pustiu semantic. Dintr-odată, limbajul îi secase și, odată cu el, înțelesul lumii. Mintea îi șovăia, se pregătea să se prăbușească în haos. Și atunci, întoarsă pentru o clipă la mai multă luciditate, Colette a hotărât că trebuia să pună punct. Cu demnitate. Dar iute. Să isprăvească înainte să se transforme într-un aparat respirator în care nu mai pâlpâie lumina unui suflet. Camille s-a opus acestei decizii, pentru că semnele declinului i se păreau prea slabe. Și i-a reproșat amarnic tatălui ei că nu-și convinge soția să renunțe. Dar Henry, deși disperat, îi făcuse femeii vieții sale o promisiune. Totul s-a terminat cu o festivitate copleșitor de emoționantă: prietenii lui Colette s-au strâns în jurul ei ca să-i adreseze un toast menit s-o însoțească în lumea de dincolo. Era strălucitoare, neînfricată. În cele din urmă, i-a adresat nepoatei sale aceste cuvinte: „Uită lucrurile negative; ține mereu lumina în tine." Și a plecat la o clinică specială, căreia Henry a preferat să-i uite numele.

Trenul era imobil. Ca și Mona. Avea impresia că, de-a lungul întregii povești a bunicului ei, rămăsese fără respirație. Parcă încremenise, ca să stea stavilă în fața unui râu de lacrimi. Iar acum, când Henry tăcuse, a simțit că râul se preschimbă în torent și năvălește spre zăgaz, ca să-l spulbere. Dar, dintr-odată, această revărsare s-a oprit. Mona auzise cum se închid ușile grele ale

compartimentului. Cu degetele încleștate de pandantiv, s-a uitat pe fereastră. Afară era un panou mare: Aix-en-Provence. Și trenul s-a urnit.

— Dadé, Dadé, am ratat stația, am ratat stația! Am uitat să coborâm!

— Nu-ți face griji, a șoptit bătrânul, cu un zâmbet într-o dungă.

— Dadé, muntele Sainte-Victoire!

— Mergem puțin mai departe...

Puțin mai departe? Unde anume? Unde mergeau? Era uimitor cât de puternic îl stârnea pe bătrân dorul de ducă. Există ființe rectilinii și altele care se bifurcă neîncetat. Până la moarte, Henry avea să facă parte din a doua categorie. Sainte-Victoire putea să mai aștepte. Înainte, avea să-i întâmpine alt monument.

Mona și Henry s-au oprit cincizeci de kilometri mai la sud. Era gara din Cassis. Au coborât și au pornit de-a lungul unui drumeag.

*

Ce lumină! Era aproape trecut de crucea zilei și Mona a văzut în jurul ei niște uriași pini-umbrelă. Amorțeala din tren se risipise în contact cu mirosul mării și cu transparențele sidefii din aer. Cele câteva dungi de nori căpătau tonalități violet și roșcate. Mona a dat fuga spre valuri. Soarele de toamnă, care pișca pielea mai blând, acum, de când vara o luase din loc, era îmbătător. S-a oprit din avânt, l-a așteptat pe Cosmos, care gonea. Cu brațele larg deschise, Mona și-a îndreptat fața spre soare. L-a înfruntat, fără să clipească, fără măcar să-și mijească ochii.

A găsit pe jos un băț.

— Aport, Cosmos!

Animalul a iuțit și mai mult pasul, a prins lemnul între dinți și l-a ridicat triumfal. Pe loc, nu a știut ce să facă cu el. Trebuia oare să i-l aducă înapoi stăpânei lui, sau să-l molfăie liniștit? A ezitat, a întors capul spre copilă, s-a îndreptat spre ea cu pas mărunt, șovăitor.

— E bine, cățel!

Dar unde era Henry? Undeva în urmă. Mona i-a zărit interminabila

siluetă. Avea un aer de june și de nălucă, în același timp. S-a apropiat de ea, s-a lăsat pe vine, i-a privit ceafa delicată și i-a spus:

— Acum e momentul. Îți jur pe ce-i mai frumos pe lume. Acum...

Vorbele lui Henry au fost urmate de niște pale de vânt. Copila a așteptat câteva clipe, și-a încruntat sprâncenele. A înțeles. Toate lacrimile pe care le strunise puțin mai devreme în tren s-au adunat iar. A luptat cu ele, le-a domolit, a încuviințat.

Aceasta era plaja unde, cu șaizeci de ani în urmă, își rostiseră jurămintele Colette și pe Henry. Era plaja unde adunaseră împreună cochilii, ca să le transforme în amulete. Prin urmare, acum era momentul... Acum era momentul când trebuia ispitită tămăduirea, așa cum l-ai ispiti pe diavol, înapoind talismanul unui ciclu de viață care nu fusese viața sa, ca să se elibereze de el și să trăiască pentru sine. Monei îi era teamă, acea teamă care îți poruncește să nu încerci ceva, ca să nu distrugi totul.

Iar această spaimă primară s-a amestecat cu alta, ivită prin efracție. „Cândva, o să moară și Dadé." Într-o zi avea să plece, slăbit de vârstă, avea să plece de tot, pentru totdeauna, de partea cealaltă. Avea să-l piardă.

De altfel, în asta constă ucenicia copilăriei: pierderea. Începând cu însăși pierderea copilăriei. Aflăm ce a fost, pierzând-o, și aflăm că vom pierde totul, mereu. Vom afla că pierderea este condiția indispensabilă a senzației vitale, a intensității prezente. Credem că, făcându-ne mari, adunăm câștig după câștig: câștig de experiență, de cunoaștere, câștiguri materiale. E însă o amăgire. Să crești înseamnă să pierzi. Să-ți trăiești viața înseamnă să accepți s-o pierzi. Să-ți trăiești viața înseamnă să știi să-ți iei rămas-bun de la ea în fiece clipă.

Mona nu avea însă acces la aceste considerații. Dar, chiar și așa, spaimele ei nu ar fi dispărut. Amenințarea orbirii era reală; era tangibilă, fizică, iar vorbele mari, în astfel de momente, se chircesc, devin minuscule, inaudibile, sunt cu desăvârșire strivite de primejdia pe care-o înfrunți.

— Mona, ieși în întâmpinarea primejdiei.

— Sigur, Dadé.

Copila a strâns pentru ultima oară în viață pandantivul, scoțându-l ușor de la gât. S-a simțit zgâlțâită de un tremur surd. Cu toate astea, și-a dus gestul până la capăt. Firul de pescuit i-a trecut peste bărbie, peste gură, peste urechi, i s-a-ncurcat în păr și i-a ieșit de pe cap.

Mona a avut dintr-odată oribila senzație că îi zboară niște muște prin ochi. Gângăniile se înmulțeau și se adunau într-un roi care creștea fără încetare. Scoica îi stătea acum în palma dreaptă care, cu degetele desfăcute, semăna cu un sipet de marmură. Noaptea nu se mulțumea doar să i se lase peste privire, se încolăcea într-un vârtej care avea drept centru ochii ei. Mona nu mai vedea nimic. Mintea îi era răvășită, iar universul din jurul ei se stinsese. Era atât de înspăimântător de buimăcită, încât nu putea să scoată un sunet, nici măcar ca să se plângă și, în ungherele întunecate din capul ei, se adâncea o genune. Măcar era conștientă? S-a agățat de firul unui gând ca înecatul de un buștean care plutește pe ape. „Negrul este o culoare", a reușit ea să formuleze și, în acel moment, fraza a iluminat câteva puncte printre tenebre. Se desena o constelație, din ce în ce mai proeminentă, smulgând din neant un relief nesperat. Monei i s-a părut că revede, într-un haos fragmentat, chipuri cunoscute și forme sugestive care conțineau operele contemplate în cursul anului trecut. Asta până când un halou a stabilizat imaginea mai clară a unei figuri adorate. Colette se afla acolo. Era incredibil de plăcut s-o simți așa. Mona voia să se piardă ființa ei. Era îndeajuns să viseze.

Dar prezența lui Colette s-a risipit la rândul ei și, printr-un soi de semn invizibil, părea s-o roage pe micuță să iasă din tunelul prin care pornise și, mai ales, să nu întoarcă niciodată capul. „Mamaie! Oh, rămâi! Mamaie! Mamaie! Rămâi! Rămâi! Rămâi!" Apoi smoala pe pleoape și, din nou, tremurăturile.

Mona a simțit o apăsare puternică. Părea că sunt degetele osoase ale bunicului pe claviculă. A mai simțit și o mângâiere ca de șmirghel. Părea limba câinelui plimbată prin căușul palmei. S-a luptat cu ea însăși, cu ochii pe care s-a străduit să-i facă să clipească. Erau

deschiși? Și totuși, nu vedea nimic. A continuat, s-a străduit, s-a reîntors la starea de veghe, dar, nu, nimic în continuare...

Dar acolo, în sfârșit, lacrimile... Lacrimile fetiței, atât amar de vreme stăpânite, acele lacrimi pe care, odată ce crești, te deprinzi să le secătuiești, lacrimile nevindecabile ale copilăriei au țâșnit fără ca nimic să le poată sta în cale. Au curățat-o pe Mona de orice urmă de funingine, de zgură, de cenușă. Și deodată, albastrul! În pete, e drept, dar albastru! Galbenul! Oh, galbenul! În fulgerări, fie, dar galben! Și roșul, Dumnezeule, roșul, în straturi, desigur, dar roșu! Și-apoi amestecul lor: Mona a prins un strop de verde, o bănuială de mov, o notă de portocaliu. Nuanțele s-au bulucit la serbare: vermillon, alizarină, magenta, corai, amarant, chinovar, roșu-coacăză sau garanță. Au apărut liniile și, numaidecât, volumele, într-o geneză nestăvilită a cărnii universului.

Henry, a cărui mână zăbovise continuu pe umărul Monei, nu spunea o vorbă. În privința lui Cosmos, el repeta, cu smucituri, lătratul lui dublu care însemna „da". Mona deschisese ochii. Se uita țintă la cochilia de *cerithium vulgatum* care se întorsese chiar în locul de unde fusese dezgropată pe vremuri. I-a împrăștiat niște nisip deasupra și, cu privirea ei întoarsă din beznă, a putut să cerceteze milioanele și milioanele de particule care, asemeni unei maree de stele, acopereau acum cochilia.

Sanctuarul era desăvârșit.

S-a ridicat. După câțiva pași, a tras adânc aer în piept. Era copleșită de fericire. Și-a luat puțin avânt și a stârnit un vârtej. Și a început să se rotească, încetinel, a început să se rotească pe loc. S-a rotit ca o sfârlează sau poate ca raza unui far. Pe măsură ce mișcarea era mai iute, centrul ei de gravitație se atomiza. A văzut niște stânci la marginea apei, umbrarul unei păduri de pini, munți la nord, acoperișuri spre est, vapoare în larg, apoi din nou stânci, pini, munți, acoperișuri, vapoare, stânci, pini, munți, acoperișuri, vapoare... S-a rotit, și stâncile s-au amestecat cu pădurea de pini, pădurea de pini cu munții. Munții cu acoperișurile, acoperișurile cu vapoarele, vapoarele cu stâncile. S-a rotit și, în centrul manejului,

lumea din jur s-a transformat într-o stratigrafie viu colorată, unde nu puteai recunoaște nimic. Mona și-a întreținut vertijul până a simțit că se clatină pe picioare. S-a prăbușit în nisip.

Când și-a venit în fire, a privit drept în față. Cât era de frumos. Cât de frumos era micul deșert de chihlimbar pe care dispărea la nesfârșit spuma valurilor... Cât de frumoasă era apa turcoaz, care se ridica sub aripile pescărușilor albi... Cât de frumoasă era zarea luminoasă, acolo, acolo, minunata zare de lumină...

Henry s-a apropiat. Când s-a întors spre el, i s-a părut că Mona era *Fata cu cercel de perlă*, a lui Vermeer, fata al cărei corp pare să se smulgă deodată din întunericul care o împresoară din toate părțile. Simțea în Mona ecoul îndelungatei călătorii din care se întorsese. A întins spre căpșorul ei rotund și frumos brațele lui imense ca universul. Ușor amețită, i-a zâmbit și l-a strâns în brațe.

— Oh, Dadé... Ce frumos e totul aici. Și ce frumos e totul *dincolo.*

Coliță de imagini



1. *Venus și cele trei Grații oferindu-i daruri unei tinere*
1475 / 1500 (sfârșitul secolului al XV-lea)
Sandro Botticelli
LUVRU



2. *Gioconda*
1503 / 1519 (începutul secolului al XVI-lea)
Leonardo da Vinci
LUVRU



3. *Frumoasa grădinăreasă*
1507 / 1508 (începutul secolului al XVI-lea)
Rafael
LUVRU



4. *Concertul câmpenesc*
1500 / 1525 (începutul secolului al XVI-lea)
Tițian
LUVRU



5. *Sclav murind*
1513 / 1515 (începutul secolului al XVI-lea)
Michelangelo
LUVRU



6. *Țiganca*
Cca 1626
Frans Hals
LUVRU



7. *Autoportret la șevalet*
1660
Rembrandt
LUVRU



8. *Astronomul*
1668
Johannes Vermeer
LUVRU



9. *Păstorii din Arcadia*
Cca 1638
Nicolas Poussin
LUVRU



10. *Ex-voto*
1662
Philippe de Champaigne
LUVRU



11. *Pierrot*
1718 / 1719 (începutul secolului al XVIII-lea)
Antoine Watteau
LUVRU



12. *Il Molo văzut dinspre bazinul San Marco*
1730 / 1755 (jumătatea secolului al XVIII-lea)
Antonio Canaletto
LUVRU



13. *Conversație într-un parc*
1746 / 1748 (jumătatea secolului al XVIII-lea)
Thomas Gainsborough
LUVRU



14. *Eleva neobișnuită*
Cca 1786
Marguerite Gérard
LUVRU



15. *Jurământul Horaților*
1784
Jacques-Louis David
LUVRU



16. *Portretul lui Madeleine*
1800
Marie-Guillemine Benoist
LUVRU



17. *Natură moartă cu căpățână de miel*
1808 / 1812 (începutul secolului al XIX-lea)
Francisco de Goya
LUVRU



18. *Copacul cu corbi*
Cca 1822
Caspar David Friedrich
LUVRU



19. *Peisaj cu un râu și un golf în fundal*
Cca 1845
William Turner
LUVRU



20. *O înmormântare la Ornans*

Între 1849 și 1850
Gustave Courbet
MUZEUL ORSAY



21. *Omagiu lui Delacroix*
1864
Henri Fantin-Latour
MUZEUL ORSAY



22. *Plugărit în Nièvre*
1849
Rosa Bonheur
MUZEUL ORSAY



23. *Aranjament în* gri *și negru nr. 1*
1871
James Whistler
MUZEUL ORSAY



24. *Mrs Herbert Duckworth*
1872
Julia Margaret Cameron
MUZEUL ORSAY



25. *Sparanghelul*
1880
Édouard Manet
MUZEUL ORSAY



26. *Gara Saint-Lazare*
1877
Claude Monet
MUZEUL ORSAY



27. *Steaua*
Cca 1876
Edgar Degas
MUZEUL ORSAY

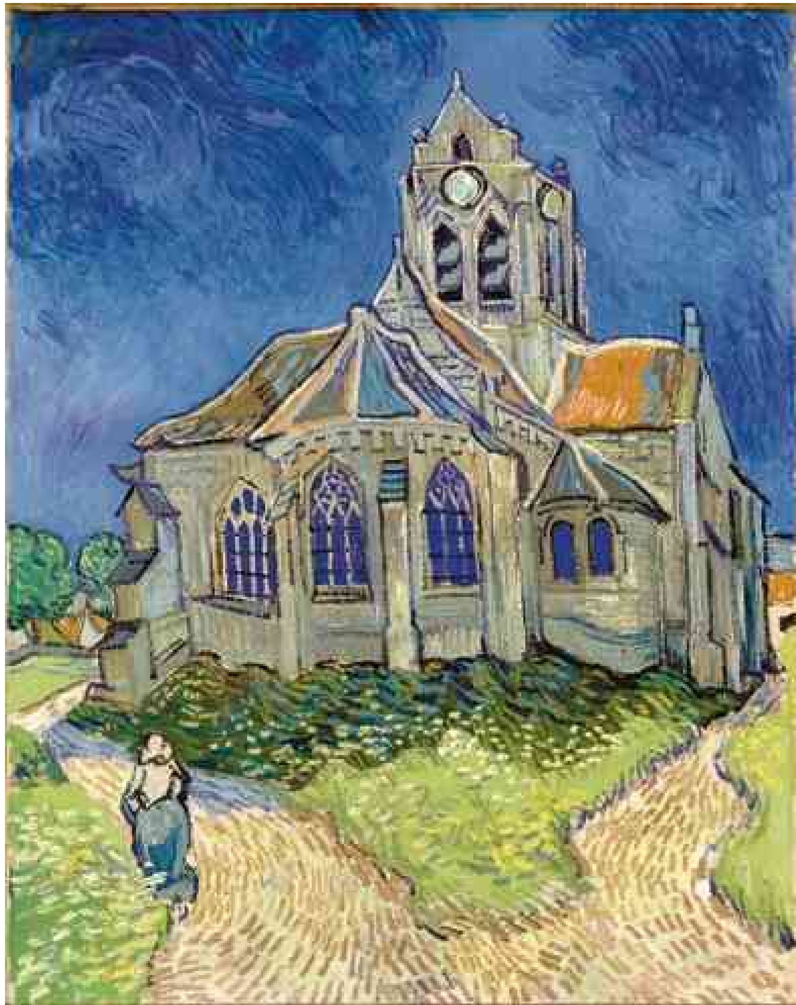


28. *Muntele Sainte-Victoire*
Cca 1890
Paul Cézanne
MUZEUL ORSAY



29. *Roata Norocului*
Între 1875 și 1883

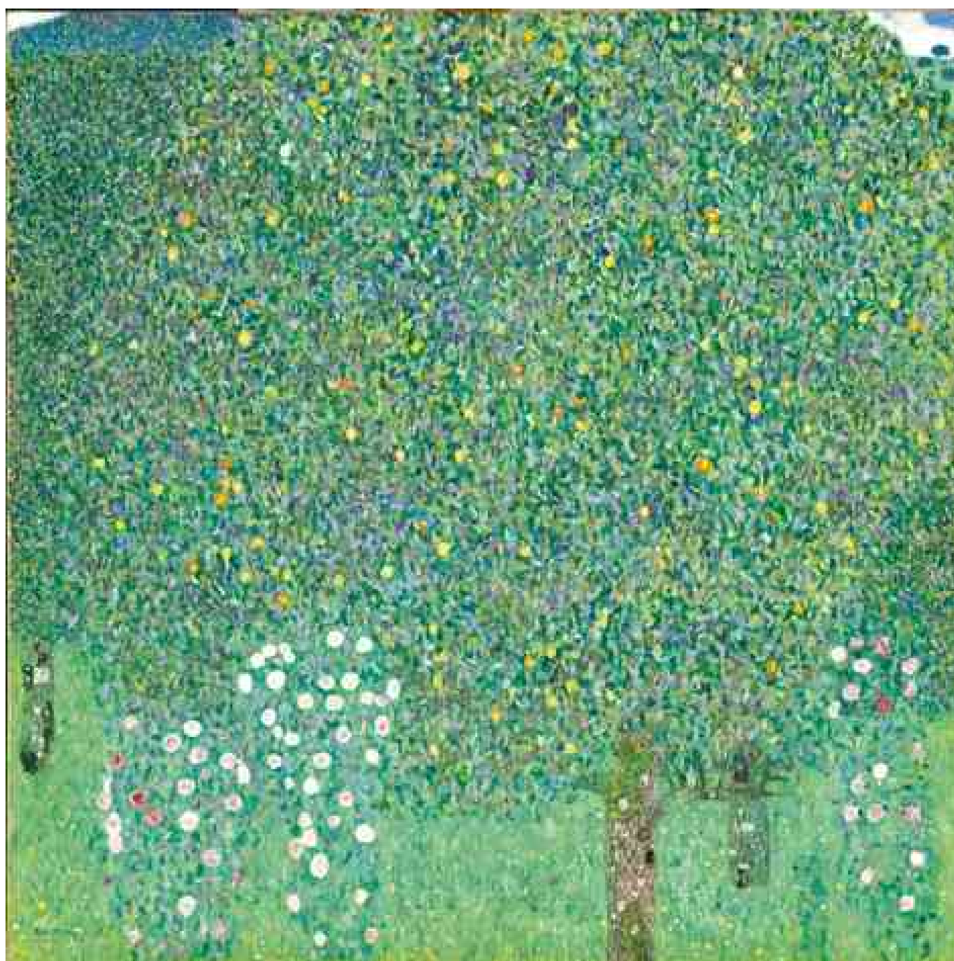
Edward Burne-Jones
MUZEUL ORSAY



30. *Biserica din Auvers*
1890
Vincent van Gogh
MUZEUL ORSAY



31. *Vârsta de mijloc*
Cca 1902
Camille Claudel
MUZEUL ORSAY



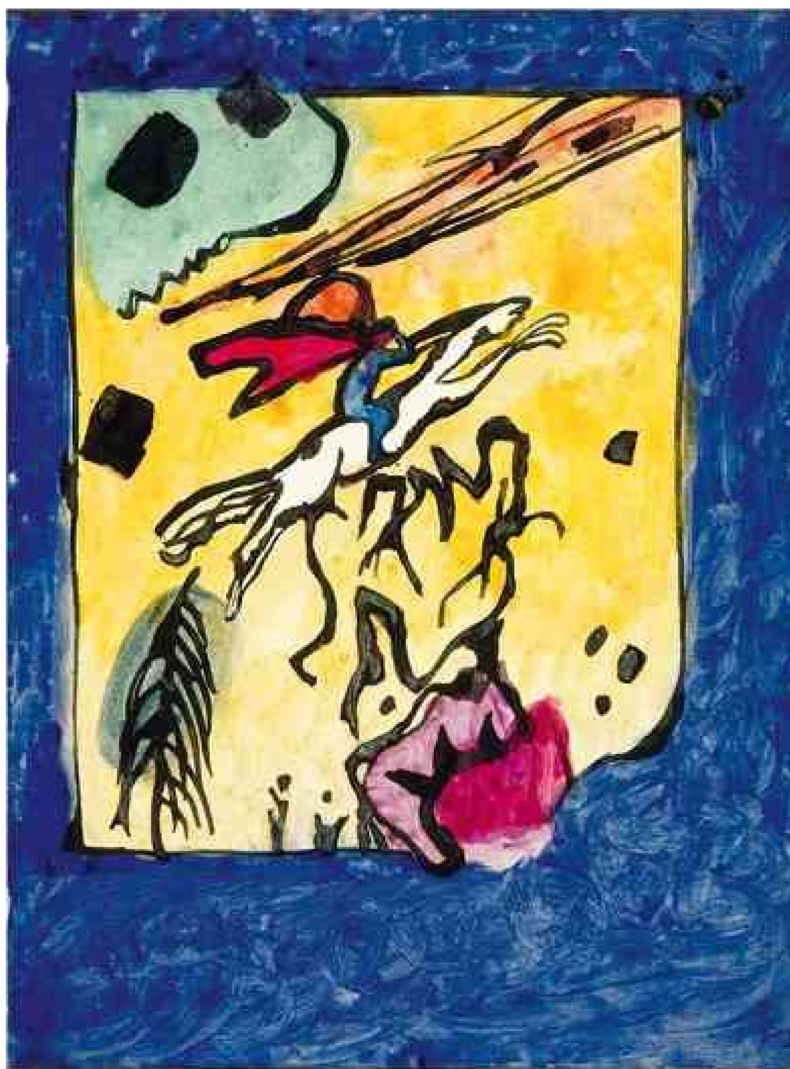
32. *Tufe de trandafiri sub copaci*
1905
Gustav Klimt
SUCCESIUNEA NORA STIASNY
ÎN TRECUT LA MUZEUL ORSAY



33. *Hvile [Odihnă]*
1905
Vilhelm Hammershøi
MUZEUL ORSAY



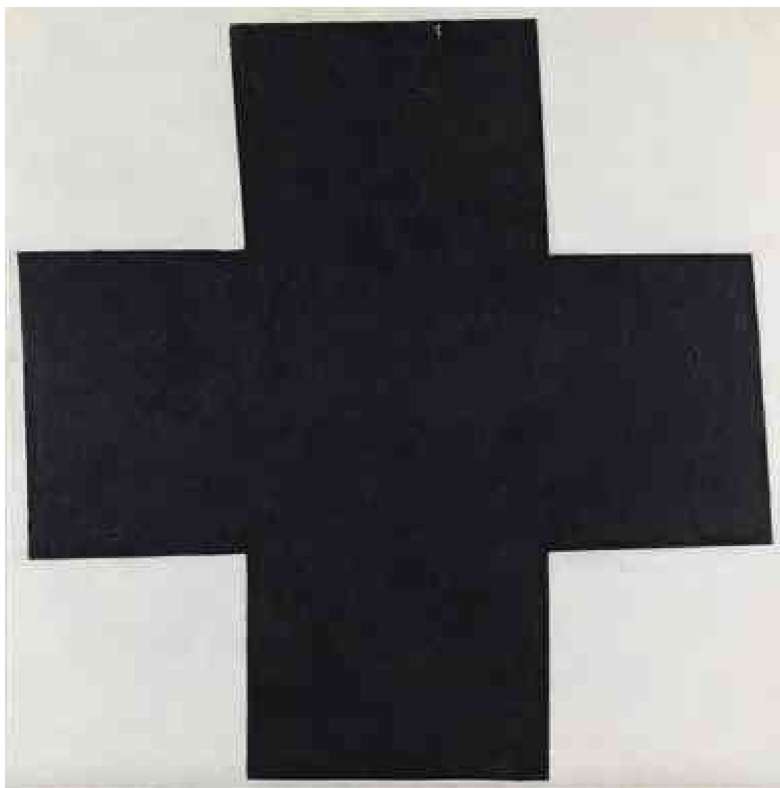
34. *Căpițe III*
Cca 1908
Piet Mondrian
MUZEUL ORSAY



35. *Studiu pentru coperta almanahului Der Blaue Reiter*
1911
Wassily Kandinsky
CENTRUL POMPIDOU



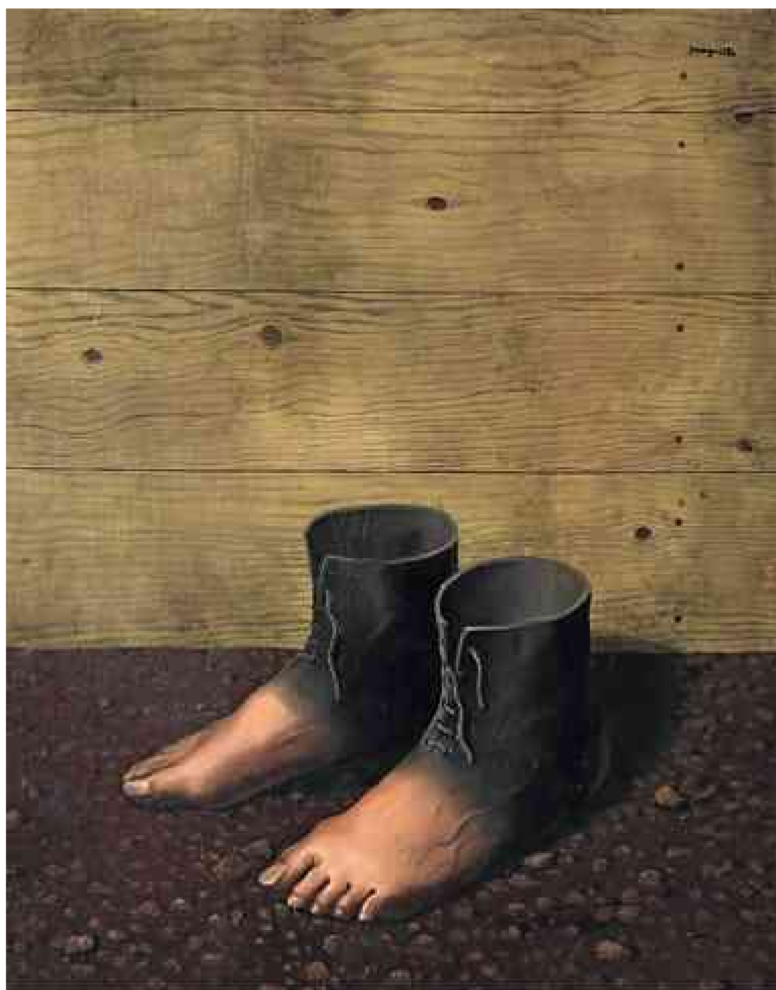
36. *Suport de sticle*
1914 / 1964
Marcel Duchamp
CENTRUL POMPIDOU



37. *Cruce [neagră]*
1915
Kazimir Malevici
CENTRUL POMPIDOU



38. *Striuri roșii, galbene și negre*
1924
Georgia O'Keeffe
CENTRUL POMPIDOU



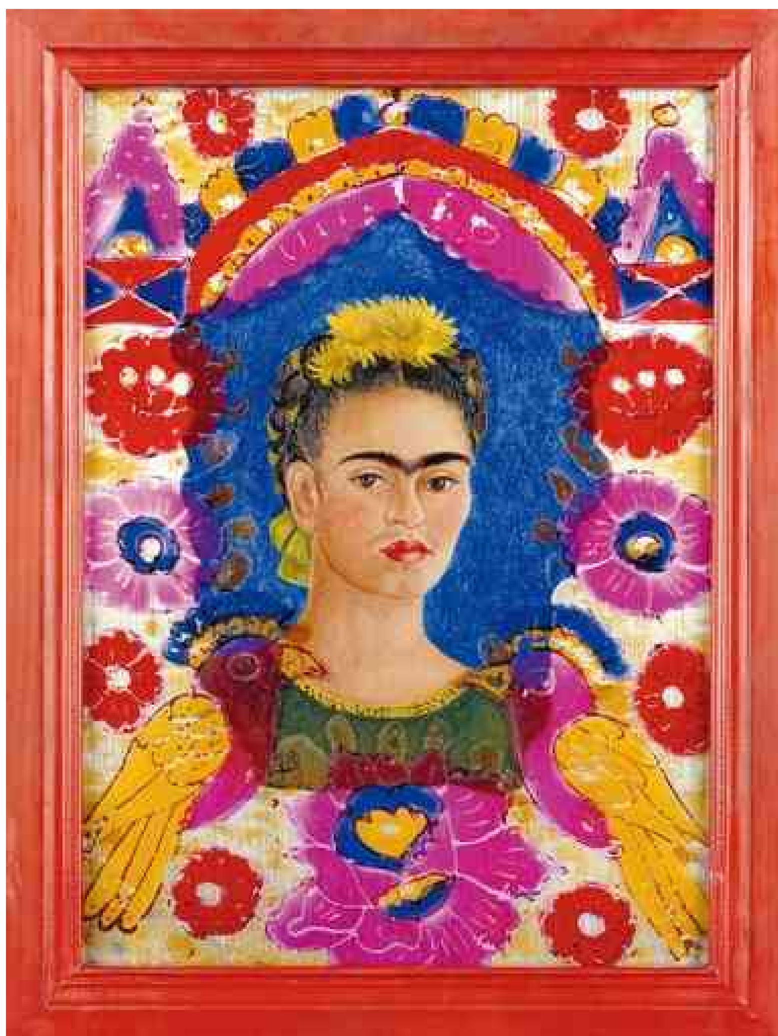
39. *Modelul roșu*
1935
René Magritte
CENTRUL POMPIDOU



40. *Pasăre în spațiu*
1941
Constantin Brâncuși
CENTRUL POMPIDOU



41. *Mutter (Mama)*
1930
Hannah Höch
CENTRUL POMPIDOU



42. *"The Frame" („Cadrul")*
1938
Frida Kahlo
CENTRUL POMPIDOU



43. *Serenada*
4 mai 1942
Pablo Picasso
CENTRUL POMPIDOU



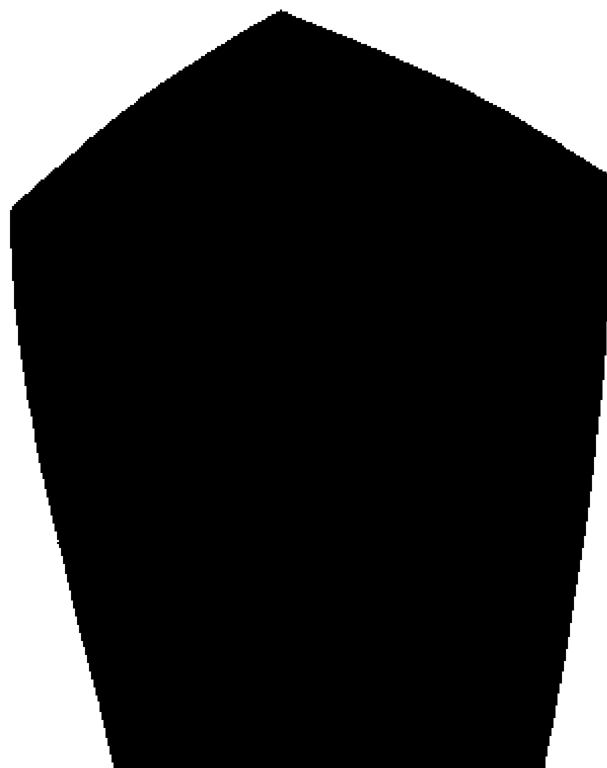
44. *Pictură (Argintiu pe negru, alb, galben și roșu)*
1948
Jackson Pollock
CENTRUL POMPIDOU



45. *Mireasa*
1963
Niki de Saint Phalle
CENTRUL POMPIDOU



46. *T 1964-H45*
1964
Hans Hartung
CENTRUL POMPIDOU



47. *No 26-1976 Provă neagră*
1976
Anna-Eva Bergman
CENTRUL POMPIDOU



48. *Fără titlu*
1983
Jean-Michel Basquiat
CENTRUL POMPIDOU



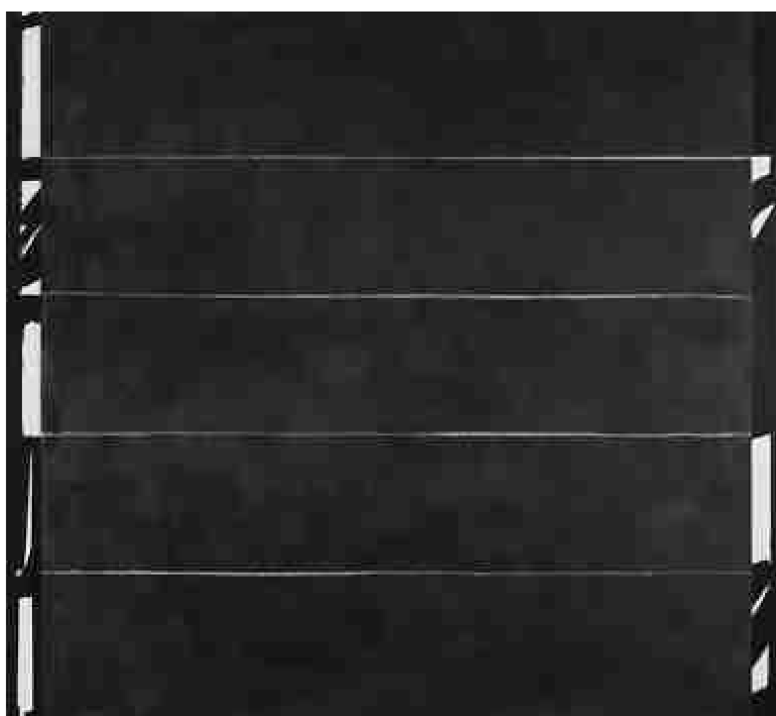
49. *Precious Liquids*
1992
Louise Bourgeois
CENTRUL POMPIDOU



50. *Golește-ți corabia, intră în apă;*
Dragon alb: în picioare,
Dragon roșu: așezat,
Dragon verde: culcat
1989
Marina Abramovici
CENTRUL POMPIDOU



51. *Viața imposibilă a lui C.B.*
2001
Christian Boltanski
CENTRUL POMPIDOU



52. *Pictură 200 x 220 cm,*

CREDITE